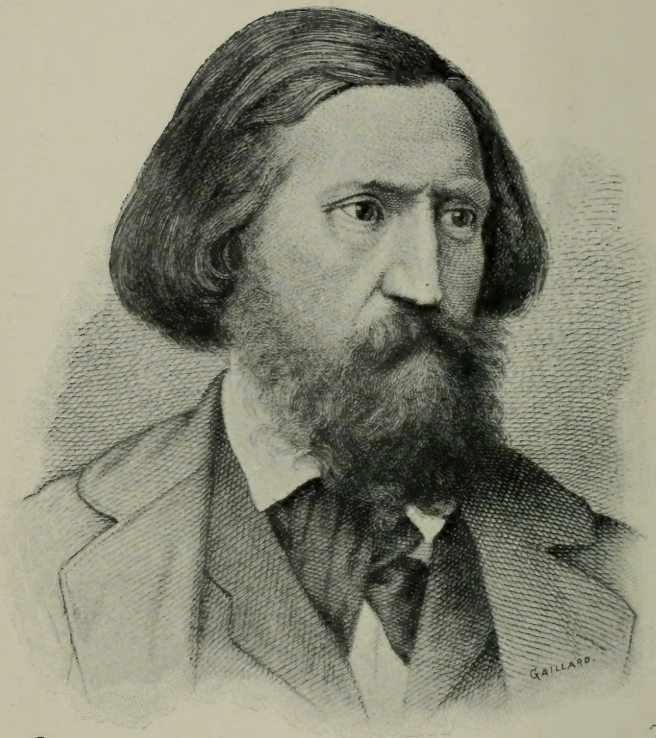
3 1761 07455309 0

Otto Ludwig

Shakespeare-Studien



L. Grey gr. Th. Lyr. rad.

Otto Ludwig
und
Selbstbild.

Otto Ludwig,

Shakespeare-Studien.

Mit einem Vorbericht und sachlichen Erläuterungen

von

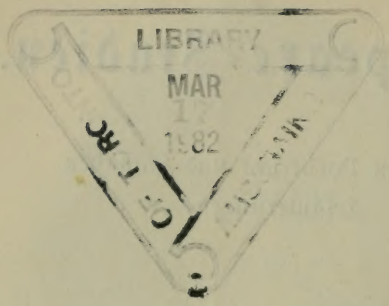
Moritz Heydrich.

Mit Ludwig's Porträt nach einer Zeichnung von L. Gey.

Original-Ausgabe.

Zweite Auflage.

Halle.
Hermann Gesenius.
1901.



PR
2978
L84
1901

Inhalt.

Seite

Vorbericht des Herausgebers . . . . . I—LXXXV

A. Aus dramaturgischen Heften 1840—1851 3

B. Studien aus den Jahren 1851—1855 18

C. Studien aus den Jahren 1855—1856 92

D. Studien aus den Jahren 1857—1858 123

E. Studien aus den Jahren 1858—1860 193

F. Studien aus den Jahren 1860—1865 274

G. Studien aus dem Jahre 1865 386

Register 397

Vorbericht

zu

Otto Ludwigs Shakespeare-Studien.

Im innigsten Zusammenhange mit Ludwigs Dramen, mit seinen dramatischen Plänen und Fragmenten stehen seine dramaturgischen Studienhefte. Sie beginnen schon früh, schon in der Leipziger Periode, in der Absicht, durch Zergliederung und Besprechung gelesener und aufgeführter Dramen über die künstlerische Behandlung des Dramas, besonders der Tragödie, sich Klarheit zu verschaffen. Nach den Erfolgen des „Erbförsters“ und der „Makkabäer“ wurden sie immer umfangreicher und bedeutender, immer mehr auf das Studium Shakespeares gerichtet. Je tiefer er in den nun ausdrücklich als „Shakespeare-Studien“ bezeichneten Niederschriften in die Geheimnisse der dramatischen Komposition Shakespeares eindrang, desto schärfer wurde seine Selbstkritik, desto strenger die Anforderungen an sein dramatisches Talent. Er suchte es immer mehr zu reinigen, zu klären und nach den künstlerischen Grundsätzen der Kompositionsweise Shakespeares durchzubilden. Er suchte immer klarer darüber zu werden, worin denn eigentlich das ihr Eigentümliche, worin der Unterschied derselben von der Kompositionsweise der anderen dramatischen Meister bestehe. Da bedenklich zunehmende Krankheit die poetische Thätigkeit oft lange Zeit hemmte und störte, so traten die Shakespeare-Studien immer mehr in den Vordergrund seiner Bestrebungen. Das Thema, die Detailuntersuchungen derselben wurden nun immer mehr eine sorgfältige Analyse der dramatischen Behandlungsweise Shakespeares, besonders auf dem Gebiete der Tragödie. Wie verfährt Shakespeare und wie die anderen? Worin unterscheiden sie sich von ihm, worin sind sie ihm verwandt?

Dies suchte er sich immer klarer zu machen, dies im Detail der Kompositionsweise immer bestimmter und anschaulicher nachzuweisen. Fast täglich fortgeführt, sollten diese Untersuchungen eine in sich festabgeschlossene Darstellung und Analyse der Shakespeare-Dramaturgie werden. Er sah sie bloß als ein immer noch zu verbesserndes Studienmaterial an, das erst nach reifster innerer Durchbildung in künstlerisch abgeschlossener, wohlgeordneter Gestalt veröffentlicht werden sollte. Der Stoff häufte sich immer massenhafter, die Zusammenfassung, die Redaktion desselben wurde immer schwieriger und in der verschiedenartigsten Form versucht.

Die im Nachlasse vorgefundenen 6 Hefte seiner Shakespeare-Studien, in 4 Manuskriptbänden und 1 Hefte, zu denen noch viele Bände und Hefte dramaturgischer Vorstudien gehören, sind tagebuchähnliche Niederschriften, jahrelang ohne den Gedanken an eine Veröffentlichung eifrig fortgesetzt. Er selbst nannte sie das Tagebuch, die Geschichte seiner dramaturgischen Selbsterziehung, um sich einen Weg zu bahnen. Von den Bedürfnissen der eigenen dramatischen Praxis ausgehend, sollten sie ihm zunächst nur Hilfsmittel, Regulatoren derselben werden. Sie brachten manchen Umschwung, manche Klärung und Berichtigung seiner künstlerischen Überzeugungen, sie zeigen einen sehr eigentümlichen Bildungsprozeß, dessen Abschluß in poetischen Werken erfolgen sollte. Als authentische Zeugnisse desselben würden sie, auch ganz abgesehen von ihrem dramaturgisch fördernden Inhalte, für die Charakteristik und Beurteilung eines der bedeutendsten Menschen und Künstlers unserer Zeit als Selbstbekenntnisse wichtig und unentbehrlich sein. Doch ihr sachlicher Inhalt ist nicht minder wertvoll. Als Spezialexkurs über die dramatische, insbesondere die tragische Kunstbehandlung Shakespeares sind sie für die deutsche Dramaturgie, für die dramatische Kunstgeschichte ein sehr fördernder und wertvoller Beitrag.

Was sie vor allem, auch gegenüber der reichen deutschen Shakespeare-Litteratur auszeichnet, das ist der streng festgehaltene, künstlerische Gesichtspunkt, von dem sie ausgehen.

Worin sich die verschiedenen Behandlungsweisen der Tragödie unterscheiden, was das ihnen Gemeinsame, was darin

Vergängliches, Aufzugebendes, Weiterzubildendes ist, dies kann nur durch die detaillierteste Untersuchung der dramatischen Komposition, durch die bestimmteste Charakteristik, durch den exaktesten Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen aufgezeigt werden. In allen anderen Künsten sind diese Fragen gründlicher erörtert worden, als in der dramatischen. Und doch muß der ausübende Künstler, gegenüber den vielen, ihn leicht beirrenden Mustern, zunächst und vorzugsweise immer wieder auf sie geführt werden. Ohne ihre Lösung ist eine gründliche Geschichte der dramatischen Kunst geradezu unmöglich. Nur auf dem Gebiete der griechisch-dramatischen Kunst haben wir, dank den Forschungen O. Müllers, Welkers u. a. eine ziemlich erschöpfende Darstellung der Kompositionsgrundsätze, die freilich, wie z. B. Gruppes lehrreiche „Ariadne", meist zu wenig auf die Shakespeares und auf den Fortschritt derselben gegenüber der antiken Rücksicht nimmt. Auf dem Gebiete der Tragödie ist es leichter, als auf dem der Komödie zur Klarheit über die Technik zu kommen, denn hier sind, genau betrachtet, doch nur die antike und die Shakespeares die typischen und epochemachenden, die anderen sind mehr oder weniger Nachahmungen derselben oder Verirrungen. Alles Wesentliche der tragischen Komposition läßt sich schon in einem detaillierten, gründlichen Vergleiche der antiken und der Shakespeareschen Tragödie entwickeln und darstellen. Und doch haben wir, trotz trefflicher Vorarbeiten dazu, noch immer keine wohlabgeschlossene Darstellung des Gemeinsamen, des durchaus Verschiedenen, des Aufzugebenden beider Kompositionsarten. Insbesondere aber herrscht über das Verhältnis beider zur deutschen noch vielfacher Irrtum, Streit und Zwiespalt, der nur durch eine exakte Untersuchung dieser Kompositionsarten beseitigt werden kann. Trotz den trefflichen Untersuchungen Tiecks, von Gervinus, Ed. Devrient, Vischer, L. Klein u. a. ist hier noch vieles zu erörtern, zu entwirren, zu lösen. Damit aber muß jetzt vor allem Ernst und ein vollständiger Abschluß gemacht werden.

Der Vergleich der Komposition Shakespeares mit der deutschen ist auch in unserer Shakespeare-Litteratur noch immer sehr lückenhaft. Sie giebt darüber in den wichtigsten Kompositionsfragen oft nur zaghafte, ängstlich zurückhaltende An-

deutungen. Aber das Bedürfnis, damit ganz ins klare zu kommen, zeigt sich doch unverkennbar bereits in den verschiedenen charakteristischen Richtungen derselben, wenn es auch bisher meist nicht scharf genug vortrat. Gegenüber der stürmisch-enthusiastischen Verherrlichung Shakespeares in der ästhetisch-litterarischen deutschen Sturm- und Drangzeit, gegenüber der geistreichen Charakteristik desselben vom romantisch-poetischen Standpunkte, sowie der, die technischen Fragen wenig beachtenden, sie oft mehr verwirrenden als lösenden systematisch-philosophischen, metaphysisch-ästhetischen Betrachtungsweise, trat mehr und mehr der historisch-politische, und neuerdings besonders der philologisch-kritische Standpunkt in den Untersuchungen der deutschen Shakespeare-Forscher in den Vordergrund. Doch von allen diesen Gesichtspunkten aus kam man immer wieder zu demselben Resultate, zum Bekenntnisse der Sturm- und Drangzeit, daß Shakespeare für das deutsche Drama das reinste, förderndste Muster, die feste, nie aufzugebende Grundlage sei. Die neuesten Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die alle Richtungen der Shakespeare-Litteratur zu konzentrieren und im Gesamtorgane ihres Shakespeare-Jahrbuches in verdienstvollster Weise zu vereinigen bemüht ist, drängen mehr und mehr auf die Betrachtung der Shakespeareschen Komposition, obgleich auch in ihnen der kritisch-philologische Standpunkt noch immer sehr vorherrscht. Ihnen reihen sich nun in durchaus selbständiger und eigentümlicher Weise Ludwigs Untersuchungen an, lehrreich fesselnd durch schärfste Hervorhebung des künstlerisch-praktischen Gesichtspunktes, durch gründliche Erörterung des Verhältnisses der tragischen Kompositionsweise Shakespeares und der deutschen. Er betrachtet sie nicht mit dem Fernglase des philosophischen Systematikers, sondern mit dem naiven, das feinste Detail liebevoll beobachtenden Auge des praktischen Künstlers.

Aus dem eigentümlichen Zwecke der tragischen Behandlung Shakespeares die psychologische Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit seiner dramatischen Form nachzuweisen, das ist die Hauptabsicht dieser Studien.

Die treibende, drängende Seele der dramatischen Technik ist eben der, jeder dramatischen Kunstgattung innenwohnende eigentümliche Kunstzweck.

Man glaubt, dies Thema sei erschöpft. Man hat neuerdings die Untersuchungen über tragische Schuld, Furcht und Mitleid, über die Behandlung und Reinigung der Leidenschaft immer mehr vernachlässigt, ja man hat sonderbarerweise geraten, doch endlich einmal von diesen veralteten Schulgrübeleien ganz abzusehen. Und doch ist die verschiedene Behandlung eben dieser Kardinalpunkte der Tragödie das charakteristische Merkmal, der Kern, die Wurzel der verschiedenartigen Kompositionsweisen, der Grundkeim aller Abweichungen von der Kunstbehandlung Shakespeares, insbesondere auch der deutschen. Kein Dramatiker hat damit so Ernst gemacht wie Shakespeare, und eben darin ist er auch von den bedeutendsten und besten Dramatikern nicht erreicht, nicht übertroffen worden. Nächst Lessing war kein deutscher Dramaturg so fest und klarblickend auf diese wesentlichen Punkte der Tragödie gerichtet wie Ludwig. Es ist ein großes Verdienst seiner Studien, der Leichtfertigkeit unserer Zeit gegenüber wieder einmal Ernst zu machen mit den Dingen, die Hauptsachen der Komposition klar erkannt und aufgezeigt zu haben. Seine Forschungen knüpfen wie die Lessings direkt an Aristoteles an, sie entwickeln den innersten, eigentümlichen Zweck der Tragödie, sie weisen nach, wie Shakespeare ihn festhielt, mit welchen Kunstmitteln er ihn erreichte. Der Vergleich derselben mit der antiken Behandlungsweise und mit der deutschen ist freilich oft nur andeutungsweise, aber in allem wesentlichen mit durchdringendem Scharfsinn erörtert. Die psychologischen Gesetze der Phantasiewirkung werden aus dem Zweck, aus der Absicht der Tragödie enthüllt und in anschaulichsten Beispielen nachgewiesen. Nicht von metaphysischen Begriffsentwickelungen der Idee des Schönen, des Tragischen, von keinem philosophischen System geht Ludwig aus, wie die meisten Dramaturgen seiner Zeit, sondern vom durchaus praktischen Standpunkte, vom Bedürfnisse des dramatischen Dichters, in der bildlich-anschaulichen, kraftvoll-naiven, streng-sachlichen Weise, wie die alten italienischen Meister über den Zweck und die Mittel, über die Technik ihrer Kunst dachten und schrieben. Seine sachlich-vielseitige Betrachtungsweise der Technik, seine Studien über die Leidenschaft und ihre Behandlung in der Tragödie erinnern an Leonardo da Vincis Untersuchungen.

In der immer neuen Umbildung ihrer Pläne und Entwürfe, in der ganzen Art und Natur ihres Charakters haben beide überhaupt viel verwandtes. Er ging, wie die Meister der bildenden Kunst, die über Technik schrieben, von den bestimmtesten Detailuntersuchungen derselben aus, vor allem von sorgfältigster Beobachtung der Natur und Wirklichkeit. Eben deshalb war die Form seiner Untersuchungen vom Anfang an keine systematische, sie würde bei der von ihm beabsichtigten Umgestaltung des reichen Studienmaterials eine künstlerisch in sich abgeschlossene, sicher keine philosophisch-systematische geworden sein.

In der verschiedenartigen Auffassung und künstlerischen Darstellung der Natur und Wirklichkeit fand er den Grund, die Wurzel der charakteristischen Verschiedenheiten des dramatischen Kunststils. Er spürte vor allem der verschiedenartigen Behandlung der Verhältnisse der Schuld und des Leidens nach, er suchte nachzuweisen, daß die ethischen und künstlerischen Mängel der deutschen Tragödie eben durch die Abweichung von Shakespeares Behandlung derselben entstanden seien, daß sie nur durch konsequente Annäherung an dieselbe beseitigt werden können. Den Hauptunterschied der tragischen Kunstbehandlung Shakespeares fand er darin, daß er immer von der Beobachtung der Natur und des wirklichen Lebens, nicht von einem absoluten Vernunftideale menschlicher Vollkommenheit ausging, daß er die Menschen darstellte, nicht, wie wir wünschen, daß sie wären oder sein möchten, sondern wie sie wirklich sind, nur im künstlerisch vergrößerten und gelichteten typischen Spiegelbilde, daß die Komposition seiner tragischen Charaktere streng und konsequent die Gesetze der Wirklichkeit enthüllte, daß alles Detail der Komposition, der Handlung, des Dialogs, der Schicksalbehandlung eben aus der tragischen Art und Natur seiner Charaktere streng konsequent, und nur aus ihr folge. In der künstlerischen Behandlung seiner Charaktere, streng nach der Natur und Wirklichkeit, durchaus im Einklange mit der Erfahrung und Geschichte, sah er den Centralpunkt, das innerste Geheimnis der tragischen Kunstbehandlung Shakespeares, darin sah er den Grund und die Wurzel der durchaus verschiedenen Behandlungsweisen, der einseitig-idealistischen, der naturalistischen, oder einseitig-realistischen, die allerdings auch in

unserer klassisch-dramatischen Kunstperiode, und mehr noch nach ihr verhängnisvoll-verderbliche Einwirkungen Rousseaus und Diderots zeigen, von denen eben nur Shakespeare unsere Tragödie befreien kann. Die Charakteristik insbesondere der idealistisch-dramatischen Behandlungsweise und ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit, die Untersuchungen über die daraus folgenden ethischen und künstlerischen Mängel unserer deutschen Behandlungsweise, auch der klassischen, trat immer mehr in den Vordergrund seiner Studien. Der Kompositionsunterschied Shakespeares und Schillers wird vom technischen Gesichtspunkte künstlerischer Behandlung der tragischen Charaktere, der Schuld und des Leidens, des Schicksals, des Dialogs anschaulich beleuchtet und aufgezeigt. Auch Ludwig sah immer klarer ein, daß man über die Mängel unserer tragischen Kompositionsweise Shakespeare gegenüber endlich zu festen kritischen Abschlüssen kommen, daß mit gewissen Neigungen und Vorurteilen gründlich gebrochen werden müsse, die freilich mit dem Edelsten und Besten unseres Nationalcharakters, mit der Pietät gegen unsere bahnbrechenden dramatischen Meister zusammenhängen, die aber doch aufgegeben werden müssen, wenn die deutsche Tragödie, das deutsche Drama zu der so ruhmvoll erstrebten Vollendung kommen soll. Er suchte der Verwirrung des Urteils, der Unsicherheit, dem Umhertappen der dramatischen Praxis, die besonders in seiner Jugendzeit durch die abstrakt-philosophischen Untersuchungen mehr gefördert als beseitigt wurden, auf Lessings Wege ein Ende zu machen, vor allem die technische Kraft zu stärken und zu regeln, den Künstler auf das wesentliche, notwendige zu führen, ihn fest darauf zu konzentrieren.

Es muß einem anderen Orte vorbehalten werden, das hier nur flüchtig angedeutete Verhältnis seiner Untersuchungen zu den früheren und gleichzeitigen anderer Dramaturgen gründlich und detailliert zu erörtern. Hier kam es zunächst nur darauf an, das Hauptverdienst seiner Studien zu betonen, die klare und anschauliche Beleuchtung der Komposition Shakespeares vom künstlerisch-praktischen, technischen Gesichtspunkte.

Was Ludwig in seiner Jugend, wie alle seine Berufsgenossen, suchte und nicht fand, was auch die besten Universitäten nicht lehren, die Anleitung und Förderung künstlerisch-technischer

Durchbildung, darüber erhielt er die vollste Klarheit auf dem Wege seiner Shakespeare-Studien. Unsere Dramatiker können noch immer nur auf autodidaktischem Wege sich bilden. Noch jetzt ist auf Universitäten das Fach der dramatischen Kunstgeschichte, der dramatischen Kunstlehre von Philosophen, Philologen und Historikern besetzt, die das, worauf es vor allem in der Kunst ankommt, meist nur aus Bücherstudien schöpften, die es nicht aus eigener Erfahrung erlebt und erkannt haben. Was man dem modernen Dramatiker in der Jugend nirgends lehrte, das kann er nur auf weiten Umwegen, meist erst in der Zeit lernen, wo die instinktive Jugendkraft seiner Phantasie durch Studien und Lebenskämpfe gebrochen ist. Dies war auch Ludwigs Schicksal. Er mußte Autodidakt sein, wenn er auch die besten Universitäten seiner Zeit besucht hätte. Maler, Bildhauer und Musiker lernen in den Werkstätten der Meister, auf den Akademien das Handwerk, die Technik, die Geschichte ihrer Kunst. Aber noch giebt es keine Universitäten, die junge aufstrebende Talente sachkundig einführten in das Handwerk, in die Technik, in die Geheimnisse der dramatischen Komposition. Schon Schiller forderte auf, eine dramatische Kunstakademie zu gründen, doch meinte er, sie müsse eine Art Zuchthaus sein, bei der gräßlichen Verwilderung unserer dramatischen Talente. Und steht es jetzt etwa besser? Wo sind die erfahrenen Meister, die ihnen ratend, ermunternd, warnend zur Seite stehen? Es ist Pflicht der Universitäten, die jungen Talente sobald als möglich einzuführen in die Grundsätze der dramatischen Kunstbehandlung, in die Technik, die Geschichte der Kunst. Auf diesem Wege wird man dem steigenden Kunstverfall am kräftigsten und sichersten entgegenwirken. Man berufe sachkundige Künstler vom Fach, denen die Heranbildung dramatischer Dichter, Kritiker und Bühnenleiter eine ernste und ausschließliche Lebensaufgabe ist. Die Heranbildung derselben ist dem Verfall der dramatischen Kunst gegenüber eine drängende Nationalangelegenheit. Es wird endlich Zeit, daß Künstler vom Fach ihren Platz erhalten auf deutschen Universitäten, um junge Künstlertalente zu fördern und zu leiten. Uhlands Nachlaß, seine musterhaft-anschaulichen Vorlesungen geben darüber volle Klarheit, daß der Künstler der

beste Kunstphilosoph, daß sein Lehrverfahren das förderndste ist. Auch Ludwigs Studien zeigen den Weg einer naiven Darstellungs- und Lehrmethode, die, künstlerisch durchgebildet und ans Ziel geführt, den Vorträgen über dramatische Kunstgeschichte, über Kunstlehre auf Universitäten und Gymnasien eine sehr fördernde Anregung bringen kann. Der Anschauungsweg, den die stille, isolierte Forschung suchte und fand, würde dann nicht bloß die jungen Dichter lebendigst fördern, er würde ins Leben selbst kräftig eingreifen, Charakter und Talent stählend und durchbildend. Der Künstler vom Fach weiß, worauf es ankommt, weil er von der künstlerischen Praxis ausgeht, er ist der geeignetste Lehrer, um junge Talente über den Zweck und die Mittel der Kunst aufzuklären, er betrachtet und beurteilt das Kunstwerk nicht nach fremdem Maßstabe. — Als Handbuch für den Künstler vor und nach der Arbeit werden Ludwigs Untersuchungen ihn, auch wo er nicht einstimmt, sehr wesentlich fördern und anregen. Sie werden eine Revision vieler dramaturgisch-wichtiger Grundsätze veranlassen und manche seltsam fortwuchernde Vorurteile gründlich beseitigen. Sie sind ein wichtiges Ferment der deutschen Dramaturgie, vorwärts drängend und treibend, und zwar mit bestimmtester Aufzeigung des Weges, noch ausschließlicher auf Shakespeares Komposition gerichtet, als die Untersuchungen Lessings, die doch meist nur andeutungsweise erörterten, daß und warum Shakespeare die Grundlage und das beste Muster des deutschen Dramas sei. Was auch Lessing fehlte, im Bezug auf die tragischen Charaktere und die tragische Komposition, in seiner Theorie wie in der Praxis, das hat Ludwig klar und bestimmt aufgezeigt. Er knüpft direkt an ihn an und führt seine Sache weiter, wie Lessing in seiner Dramaturgie, insbesondere auf das Gebiet der Tragödie gerichtet.

Gelang es ihm auf diesem Studierwege, wie ich dies im ersten Bande durch die Darstellung des Entwickelungsprozesses seiner dramatischen Pläne und Fragmente nachgewiesen zu haben glaube, sich immer mehr von den in allen Künsten auf Abwege führenden Extremen einseitig-idealistischer und falsch-realistischer Behandlung frei zu machen, so wurden ihm dadurch auch die Fehler der deutschen Tragödienbehandlung überhaupt

immer klarer. Der Nachweis derselben durch anschaulichste Beleuchtung des Details tragischer Komposition ist ein Hauptthema seiner Untersuchungen. Der Shakespeare-Kultus wäre etwas Krankes und Unwahres, er würde die Entwickelung des modernen Dramas mehr hindern als fördern, wenn es nicht vor allem seine Aufgabe wäre, den direktesten Einfluß der Shakespeareschen Komposition auf das deutsche Drama nachzuweisen und zu fördern, die Mängel und Fehler der deutschen Behandlungsweise klar zu beleuchten. Und doch verhalten sich auch die tüchtigsten deutschen Shakespeare-Forscher in dieser Beziehung noch immer sehr zurückhaltend und zaghaft oder befangen. So versicherte z. B. noch der Jahresbericht des zweiten Jahrbuches der Shakespeare-Gesellschaft: „Von einer Nachahmung Shakespeares sei gar nicht die Rede, das deutsche Drama solle seine Bahn behalten.“ Es muß aber in der That die Rede davon sein. Das deutsche Drama hat, im direktesten Gegensatze zum französischen und zu allen anderen, in seiner Blütezeit Shakespeare nachgestrebt, das Beste und Echteste ist dadurch erreicht worden. Dies Streben kann nur dann ganz ans Ziel kommen, wenn das klar und anschaulich nachgewiesen wird, worin es eben von diesem Ziele abwich, wenn die Punkte genau erörtert werden, wo das deutsche Drama seine Bahn eben nicht behalten, sondern aufgeben und Vorurteile ablegen muß, die seine Bahn zu immer reinerer Kunstvollendung hemmen und aufhalten. Und eben darüber geben Ludwigs Studien sehr belehrende, oft ganz neue Aufschlüsse und Anregungen. Sie haben vieles überzeugend klar gemacht, was im Bezug auf das Verhältnis der Shakespeareschen und der deutschen Tragödienbehandlung streng festgehalten werden muß. Die Besprechung des Inhaltsfortschrittes der einzelnen Bände seiner Studien wird dies noch genauer und bestimmter erörtern. Er deckt die Mängel des deutschen Dramas, die großenteils aus einer falschen Auffassung, aus unklarer Erkenntnis des innersten Wesens der dramatischen Komposition Shakespeares entstanden, wurzelhaft auf durch streng-technische Entwickelung derselben. Und in dieser Beziehung füllen seine gründlichen und genialen Untersuchungen eine den praktischen Künstler sehr hemmende, chaotische Lücke unserer Shakespeare-

Litteratur. Sie zeigen den schon früh betretenen, zu früh verlassenen Weg eines deutschen Dramas, das in allem wesentlichen an Shakespeares Behandlung festhalten und doch dabei original-deutsch bleiben wird. —

Nachdem ich das Hauptthema seiner Untersuchungen beleuchtet habe, ist nun zunächst über die Methode, über die vorgefundene Gestalt und über mein Verfahren im Bezug auf die Auswahl und Veröffentlichung derselben hier ausführlicher zu berichten.

Sie waren zunächst zu eigenem Handgebrauche Ludwigs, für seine poetische Praxis bestimmt. Daher eben ihre tagebuchähnliche Gestalt, daher die Einverwebung vieler seiner Pläne und Fragmente, die nach gefundenen Studienresultaten korrigiert, verändert oder verworfen wurden. Erst später trat ihm der Gedanke der Veröffentlichung der Studien näher. Die Themas der Dramaturgie gruppierten sich nach und nach im Verlaufe der Studien, ohne vorher entworfenen festschematisierten Plan. Aber eben dies allmähliche, immer tiefere Eindringen in die Hauptthemas der Dramaturgie Shakespeares giebt den Studien auch in der unfertigen Gestalt, in der sie im Nachlaß vorgefunden wurden, einen eigentümlich fesselnden, dramatisch vorwärtsdrängenden Charakter, den auch die präziseste systematische Darstellung nicht haben würde. Gleichwohl konnten sie in der vollen Breite sachlicher und persönlicher Darstellung, eben weil sie nicht druckfertig waren, nicht abgedruckt werden. Ludwigs strenge Gewissenhaftigkeit, nur das reif und fertig Abgeschlossene zu veröffentlichen, mußte daher hier vor allem bei der Frage der Herausgabe dieser Studien manche Bedenken und Meinungsverschiedenheiten hervorrufen.

Sollten sie, weil die reife, fest in sich abgeschlossene Gestalt, in der sie Ludwig selbst zu veröffentlichen dachte, nicht vorlag, eben deshalb gar nicht gedruckt werden? Es war sehr ernstlich davon die Rede. Aber diese Gestalt, dies zeigte mir schon die erste flüchtige Durchsicht der Manuskripte, gleich nach dem Abscheiden des Dichters, war ja doch schon in den Niederschriften selbst gegeben, sie schimmerte deutlich überall durch, wenn auch oft durch zu vieles Detail getrübt und verdunkelt. Aus unserem langjährigen persönlichen Verkehr kannte

ich die eigentümlichen, mich oft tief ergreifenden Prozesse dieser Studien. Ich war Zeuge der strengen Gewissenhaftigkeit, der mancherlei Schwankungen und Trübungen derselben durch die steigende Krankheit. Ich kannte den kritischen Scharfsinn, die wichtigen Resultate, die originale Methode seiner Untersuchungen aus unseren Gesprächen. Schon bei der ersten Durchsicht war es mir unzweifelhaft, daß diese Studien eben nur in der ihm durchaus eigentümlichen, freien, ungezwungenen Gesprächsweise veröffentlicht werden müßten, daß dies eben gerade ihre eigentümliche Form war und werden mußte, daß die Aufgabe des Herausgebers hier nur die sein konnte, die gleichsam instinktiv entstandene, Ludwig immer klarer vorschwebende Gestalt, in der das Ganze zu veröffentlichen sei, aufzufinden, sie durch sorgfältigste Ausscheidungen möglichst klar und anschaulich zu machen. Die Prüfung anderer Sachkundiger, der das Werk nun zunächst vertrauensvoll übergeben wurde, ergab manche andere Auffassung. Die Meinungsverschiedenheiten machten die Herausgabe immer schwieriger, zuletzt geradezu fraglich. Sie sollten für die Herausgabe gar nicht geeignet sein, sie sollten nur als Aphorismen in sehr beschränkter Auswahl, oder in knapper systematisch-schematisierter Anordnung zusammengestellt erscheinen. Immer abweichendere Meinungen veranlaßten wieder neue Prüfungen anderer Sachkundigen. Ich erhielt sie daher erst spät wieder, da ich sie als wichtigste Quelle für die biographische Charakteristik Ludwigs dringend brauchte. Die Darstellung der letzten, merkwürdigsten Lebensperiode Ludwigs war ohne Charakteristik der Studien, diese ohne authentischen, möglichst vollständigen Abdruck derselben geradezu unmöglich. Auch nach intimstem persönlichen Umgange mit Ludwig, nach vollständiger Kenntnis seiner Art und Natur, wie der Methode seines Schaffens und Forschens, mußte die Charakteristik Ludwigs ohne urkundliche, bisher noch nicht veröffentlichte Nachweise dem Scheine subjektiver Darstellung ausgesetzt sein, und der war doch vor allem zu vermeiden bei einer Natur, die objektive Darstellung immer eifriger erstrebte, subjektive Darstellung immer strenger verwarf. Die Notwendigkeit der Herausgabe der Studien wurde mir immer klarer, immer unabweisbarer. Beim Abschlusse meiner

Arbeit über die Pläne und Fragmente, die zur Darstellung der letzten Periode, zur vollständigen Lebendigmachung seiner Dichtergestalt mir nicht minder notwendig schien, wurde mir die Methode auch für die Herausgabe der Studien unzweifelhaft klar. Immer neue Durchsicht derselben bestätigte mir die Überzeugung, daß sie ganz in derselben Weise ausgewählt und besprochen werden mußten, wie seine Pläne und Fragmente, als urkundliche Nachweise seiner dramatischen Bestrebungen. Hier konnte es sich, das sah ich immer klarer ein, nicht um eine möglichst kleine Auswahl, nur um eine kurze Besprechung und Charakteristik derselben im biographischen Interesse handeln. Die Wichtigkeit des sachlich bedeutenden Inhalts drängte dies ureigentümliche Werk immer mehr in den Vordergrund meiner Arbeit über den Nachlaß des Dichters. Möglichst vollständige, authentische Veröffentlichung schien mir unbedingt notwendig bei einem Werke, das über alle seine Bestrebungen, auch über die seiner Jugendzeit, das über die Art und Natur seines Talents volles Licht giebt, das seine Gestalt rund und voll spiegelt und enthüllt. Das Ziel, das er erstrebte, ist doch hier noch bestimmter, anschaulicher gezeigt, als in seinen Plänen und Fragmenten. Man sieht es klar, er kommt ihm immer näher. Nicht ohne ernste Bedenken ging ich ans Werk, an den Versuch einer sorgfältigen Auswahl seiner Studien. Die Erinnerung unserer Gespräche machte mir die Gestalt des Werkes, die oft verworrenen Niederschriften desselben immer klarer. Lag doch alles, was wir im Laufe der Jahre durchsprachen, oft fast wie in stenographierter Gestalt vor mir. Die Buchstaben lebten auf, die Gespräche übten den alten Zauber, die alte Zeit war wieder da. Wie er war und sprach, so stand er wieder vor mir, der inniggeliebte Meister, mit allem Zauber seiner Phantasie, seines durchdringenden Scharfsinnes, mit dem klassischen Humor, mit dem tiefen, innigen Ernst, in lebendigster originaler Gestalt. Der Charakter seiner wohl jedem unvergeßlichen tiefgehaltvollen Gespräche — hier ist er treu und lebenswahr gespiegelt. Den Spiegel, den Staub verdeckte und verhüllte, zu reinigen, zu klären, dies war die Aufgabe.

Noch in der letzten Zeit, an seinem Geburtstage, wollte mir Ludwig die Studien zur Durchsicht mitgeben. Die Herausgabe schien ihn innerlichst zu beschäftigen. Ich war zu jeder Mithilfe freudigst bereit. Aber er meinte, es werde sich wohl niemand darin zurechtfinden, da es ihm selbst bei dem immer massenhafter angehäuften Materiale nicht mehr recht gelinge. — Und in der That zeigten zunächst schon die oft kaum zu entziffernden, keineswegs druckfertigen, oft seltsam in- und durcheinanderlaufenden Niederschriften für die Herausgabe große Schwierigkeiten. Ich versuchte verschiedene Wege der Anordnung und Gruppierung, aber ich fand immer wieder, daß von einer freien Umarbeitung durchaus abgesehen werden mußte. Denn eben die lebendige, originale, nur scheinbar fragmentarische, in allem wesentlichen fest in sich abgeschlossene Kunstanschauungsweise, die seine Gespräche so wertvoll und eigentümlich machte, würde sicher dadurch beeinträchtigt und getrübt werden. Also eine Auswahl des Besten und Bedeutendsten, denn darin waren zuletzt doch alle einig. Aber wie? Was nennt man das Beste? das Bedeutendste? Jeder fast denkt anders darüber. Mir schien das Beste und Bedeutendste das zu sein, was die Shakespearesche Dramaturgie klar und anschaulich enthüllt, — was Ludwigs eigentümliche Anschauungsweise, seinen künstlerischen Entwickelungsprozeß prägnant spiegelt und nachweist. Dies bestimmte meine Entscheidung in allen problematischen Fällen bei der Auswahl und Veröffentlichung seiner Pläne und Studien.

Die Notwendigkeit vieler Ausscheidungen zeigte mir während der Arbeit immer mehr die schwere Verantwortlichkeit der Herausgabe dieser Studien. Ich dachte an das Schicksal des Pascalschen Nachlasses, an die verstümmelten Ausgaben seiner Ideen und Fragmente, die erst in neuerer Zeit durch Faugères verdienstvolle Wiederherstellung des Originaltextes beseitigt wurden. Ich war mir der schweren Verantwortlichkeit der Herausgabe klar bewußt, aber ich konnte, ich durfte sie nicht aufgeben. So schwierig, so bedenklich, so verantwortlich die Arbeit auch war, ich mußte hindurch. Ich übernahm die volle Verantwortlichkeit der Herausgabe. — Da ich sie zu reichster innerlicher Förderung selbst miterlebte, diese

treu widergespiegelten Prozesse seiner künstlerischen Selbsterziehung, so hoffe ich, es ist mir gelungen, nach Ausscheidung alles Unwesentlichen, oder zu Unfertigen, alles Wesentliche streng wortgetreu zu veröffentlichen. Ich fürchte in Ludwigs Sinne weit eher zu wenig, als zu viel beseitigt zu haben. Aber wenn auch vieles nicht rund und künstlerisch abgeschlossen ist, so durfte es doch, wenn es im Zusammenhange des Ganzen wichtig und wesentlich war, als authentischer Thatbestand der Resultate seiner Forschung im Interesse der Wahrheit, der Prüfung und Befestigung wichtiger dramaturgischer Grundfragen nicht ausgeschieden werden.

Die persönliche naive Selbstcharakteristik ist der ureigentümliche, unvergängliche Zauber, der uns an Lessings Untersuchungen immer wieder fesselt, auch da, wo uns der Inhalt, wie etwa in den antiquarischen Briefen, als veraltet, jetzt doch nur wenig interessiert. Ganz so fesselt uns in diesen merkwürdigen Selbstgesprächen Ludwigs die eigentümliche Art seines Forschens, die innerste Natur eines durchaus originalen Charakters. In keinem seiner Werke ist sie so lebendig, so anschaulich gespiegelt, wie in diesem treuesten Abbilde seiner Gespräche, die mächtig und ureigen aus dem Innersten emporquellend, freilich oft mehr Monologe als Dialoge waren. Man beobachtet ihn hier unmittelbar in seinem Selbstgespräche, auf dem Wege seines Suchens und Forschens, ganz wie bei Lessing, der ja auch systematisch abgeschlossene Darstellung nicht liebte, weil sie seiner Natur widerstrebte. — Der sachlich wichtige Inhalt war vom persönlichen hier durchaus nicht zu trennen. Ich verwarf daher ganz und vollständig eine zunächst von mir versuchte Zusammenstellung des Details nach dem Inhalte, eine übersichtliche Gruppierung desselben nach den Haupt- und Nebenthemas, so wünschenswert es auch wäre, daß das Zusammengehörende, daß die wichtigsten Themas der Untersuchungen, z. B. über das Verhältnis Shakespeares zur deutschen Tragödienbehandlung, insbesondere Schillers, übersichtlicher, besser im Zusammenhange dargestellt wären, während sie an verschiedenen Orten, oft nur andeutungsweise, oft mit wörtlichen Wiederholungen besprochen wurden. Auch Lessings Dramaturgie ist nicht in wissenschaftlich-strenger Form

angeordnet und abgeschlossen. Auch hier wird manches Wichtige, Wesentliche immer wieder eingeschärft und wiederholt, vieles, oft das Wichtigste auch hier oft nur angedeutet, es wird dem Leser getrost überlassen, sich den Inhalt selbst zu schematisieren, zu rubrizieren, ihn zu gruppieren, wie er eben dazu Lust und Bedürfnis hat. Auch Lessings Verfahren war es, die Resultate nicht dogmatisch fertig vorzuzeigen, sondern sie uns miterleben, sie uns gleichsam selbst finden zu lassen, die Selbstthätigkeit des Lesers zu wecken, ihn von den verschiedensten, oft scheinbar entlegensten Wegen aus immer wieder auf dieselben Punkte zu führen, auf die es vor allem ankommt. In sehr ähnlicher Weise suchte auch Ludwig dem Gegenstande seines Forschens immer näher zu kommen, ihn von den verschiedenartigsten, oft scheinbar ganz heterogenen Wegen aus zu beleuchten. Diese Form, die durch die tagebuchähnlichen Niederschriften, beim steten Durchdenken der Sache mit der Feder in der Hand, sich auch bei ihm gleichsam von selbst bildete, aber allerdings von ihm nicht zu künstlerisch vollendeter Gestalt geführt wurde, ist diesen Studien so eigentümlich fest eingeprägt, daß er wohl eben deshalb manche von ihm angedeutete und entworfene, ganz anders geartete Versuche, das Ganze zusammenzufassen und umzuschmelzen, immer wieder aufgab und verwarf, daß er wohl selbst schließlich diese Form bei der Herausgabe festgehalten, sie auch nur durch resolute Ausscheidungen durchgebildet und zu künstlerischer Vollendung geführt haben würde. Mir war letzteres nicht möglich, denn ich mußte von jedem Eingriff in den Originaltext, von jeder, oft freilich notwendigen, korrekteren Fassung des Ausdruckes, von jeder freien Umbildung desselben durchaus absehen, so oft es mich auch im Interesse des Inhaltes wie der Form dazu lockte und drängte, so ungern ich oft davon absah. Nur durch Ausscheidungen des Unwesentlichen oder Zufälligen durfte ich den inneren idealen Zusammenhang klar hervortreten lassen, durfte ich die Form reinigen, klären, und ihren dramatisch bewegten Rhythmus festhaltend, sie der künstlerischen Gestalt nähern, die ihm instinktiv vorschwebte, die ihm durch immer neue Betrachtung der Themas seiner Forschungen gleichsam ganz von selbst entstand.

In vielen dieser Niederschriften ist die markige Prägnanz, der durchdringende Scharfsinn, der frappant kühne, naiv bildliche Ausdruck lebendigst gespiegelt, die in seinen glücklichsten, klarsten Gesprächsstunden wie mit Zaubermagie an ihn fesselten. Manches Schwerfällige, Verworrene, sich Wiederholende erinnert allerdings auch an die getrübte Ausdrucksweise düsterer Stunden, wo er sich im Kampfe mit der Krankheit müde gedacht hatte. Vieles davon mußte weg, manches jedoch durfte nicht ganz ausgeschieden werden, so unzweifelhaft es auch Ludwig selbst beseitigt haben würde, wenn ihm eine künstlerisch freie Umgießung des Materials vergönnt gewesen wäre. Manches hie und da Schroffe, ja Einseitige, wie es eben die Gesprächsweise bedingte, durfte doch nicht getilgt werden, eben um die Unbefangenheit, das behagliche Sichausleben derselben nicht zu verletzen. Hätte Ludwig das Werk selbst druckfertig gestellt, so würden wir vielleicht ein ganz anderes Werk, noch richtiger im Inhalt, noch bestimmter in der Form haben, aber wie es eben vorlag, mußte man sich an die Form halten, die gegeben, und doch aus der Sache selbst gleichsam herausgewachsen war. So wurde es mir denn während der langen mühevollen Arbeit, die mir die eigenhändige Abschrift des oft schwer zu entziffernden, oft überaus schwierig auszuwählenden Originaltextes zur Pflicht machte, ganz klar und unzweifelhaft, daß das Werk nicht anders geordnet werden durfte, als wie es vorlag, in der tagebuchähnlichen Gestalt, in streng festgehaltener chronologischer Reihenfolge, wegen des psychologischen Interesses der Ideenassoziation, wegen des dramatisch bewegten Rhythmus, in dem die Haupt- und Nebenthemas der Untersuchung fast in der Weise musikalisch-thematischer Verwebung vor- und zurücktreten und ineinander greifen. Diese Ludwig eigentümliche Darstellungsweise streng festzuhalten, sie durch Ausscheidungen klar und anschaulich zu machen, sie möglichst herauszumeißeln aus dem oft überwuchernden Detail, das schien mir die Hauptaufgabe der Redaktion derselben zu sein. — Das durchaus Eigentümliche seiner Untersuchungs- und Darstellungsweise ist nun eben dies: Er verfährt analytisch, nicht synthetisch, induktiv, von den Thatsachen aus die Gesetze findend, nicht deduktiv. Auf

dem Wege steter Beobachtung und Betrachtung der Kunstwerke und ihres Details enthüllen sich ihm immer klarer und lebendiger die Hauptthemas der Dramaturgie, sie fesseln ihn immer mehr, er spürt ihnen immer eifriger nach, er läßt sie nicht los, bis er ihnen ins Herz sieht. Eine Menge Detail strömt herbei und überflutet den Gang der Untersuchung, wichtige Nebenthemas treten vor, das Hauptthema scheinbar zurückdrängend. Die begonnene Untersuchung wird nach fragmentarischen Bemerkungen oft scheinbar aufgegeben. Aber bald zeigt es sich, daß durch die Untersuchung und Verfolgung des Nebenthemas, die Tiefe und Fülle des Hauptthemas überraschend beleuchtet wird, daß es schärfer, drängender, anschaulicher wieder vortritt. Ganz ähnlich wie bei Lessing, nur daß bei Ludwig das Anschauungsdetail noch reicher, ungestümer, üppiger sich vordrängt, und daß ihm Lessings praktisches Anordnungstalent allerdings fehlte. Weil zu viel Detail andrängte, die Untersuchung gleichsam überschwemmend, ihre festgefugten Dämme durchbrechend, so war, ganz wie in den Plänen und Fragmenten, die Gruppierung und Anordnung des Gefundenen, die künstlerische Vollendung immer schwieriger zu erreichen. Aber seine Darstellungsweise ist doch genau betrachtet keine aphoristische, fragmentarische. Wie bei Pascal immer eine tiefe, eigentümliche, fest in sich abgeschlossene Anschauung, ein festbestimmtes Hauptthema in der scheinbar fragmentarischen Darstellung durchschimmert, wie ihm die Gestalt, die er seinem Werke geben wollte, immer lebendiger vorschwebte, ohne daß es ihm doch vergönnt war, sie zu künstlerischer Vollendung zu führen, ganz ebenso bei Ludwig. Pascals „Ideen" sind er selbst, sind sein Leben. Ganz so auch hier, überall das aufrichtigste Suchen nach Wahrheit, tiefsinnige Ergründung der menschlichen Natur, strenge Unerbittlichkeit gegen alle Lüge und Selbsttäuschung, der sittliche Vollendungsdrang eines reinen, tiefen Gemütes. — Diese Fragmente sind fest, organisch miteinander verbunden, Zeugnisse einer tiefernsten, durchaus positiven, echten Künstlernatur, ganz frei von der modernen Sucht, durch geistreich-pikante Einfälle Aufsehen erregen zu wollen. —

Wäre Ludwigs sachlich-naive Darstellungsweise künstlerisch ans Ziel geführt, so würde sie in ihrer dramatischen Lebendigkeit, in ihrer natürlich-ungezwungenen, doch tief eindringenden Behaglichkeit unzweifelhaft jeder wissenschaftlich-systematischen ebenbürtig, ja für künstlerische Untersuchungen wohl die geeignetste sein. Aber auch in der vorliegenden Gestalt wird man den inneren Zusammenhang der fest in sich abgeschlossenen, streng-konsequent festgehaltenen Phantasieanschauung eines durchaus originalen Dichters und Denkers, eine klare Charakteristik der Zwecke und Mittel tragischer Kunstbehandlung scharf ausgeprägt und lebendigst dargestellt finden.

Wie bei der Charakteristik und Auswahl seiner dramatischen Pläne und Fragmente, war es auch hier notwendig, oft zu minutiöses Detail zu entfernen, das den idealen Zusammenhang, die Form des Ganzen verdeckte und beeinträchtigte. Was Ludwig später prägnanter, klarer, anschaulicher niederschrieb, viele Wiederholungen, wo sie nicht eine neue, farbenreiche Beleuchtung desselben Themas zeigten, manches Unklare, Unfertige wurde ausgeschieden. Einige Widersprüche, die von Ludwig selbst später berichtigt wurden, ließ ich absichtlich stehen, weil der Fortschritt seiner künstlerischen Überzeugungen, die immer lebendigere Enthüllung der Hauptsachen tragischer Kunstbehandlung eben dadurch recht anschaulich vom Leser selbst miterlebt wird. Der Stil des Werkes ist oft ungleich, oft sprengt die emporquellende Ideenfülle des Inhaltes mit mächtiger Naturgewalt die Schranken der Form, aber im großen und ganzen ist doch die markige Energie bildlich-anschaulichen, stilvollen, klassisch-schlichten Ausdruckes vorherrschend. Ich glaube darüber gewiß zu sein, nichts ausgeschieden zu haben, was Ludwig als untergeordnet, unwesentlich, als zu individuell nicht selbst ausgeschieden haben würde. Alles für die künstlerische Praxis Wesentliche habe ich als Epitomator seiner Studien hier mitgeteilt. Manches geistvolle Detail wurde nur nach immer neuer Erwägung, oft sehr ungern weggelassen. Es könnte bei einer neuen Auflage noch nachträglich mitgeteilt werden. Was insbesondere das Verhältnis der Shakespeareschen tragischen Komposition zu der Schillers betrifft, so wurde nichts Wesentliches weggelassen, obgleich auch hier Ludwig sicher manches

noch präziser gefaßt und vielseitiger beleuchtet hätte. Nirgends, auch nicht in seinen Briefen, ist Ludwigs Anschauungs- und Denkart anschaulicher und prägnanter gespiegelt. Seine Briefe aus dieser Periode sind meist nur Nachklänge einzelner Stellen seiner Studien, die ihn eben damals gleichzeitig beschäftigten, Mitteilungen, Andeutungen einzelner Resultate derselben, die doch nur erst durch den Abdruck der Studien ihr volles Recht, ihr volles Verständnis erhalten können. Was er über Politik, Religion, über Erziehung in seinen Gesprächen gelegentlich äußerte, das bezog sich fast immer direkt auf die dramatische Kunst, auf den Hauptgegenstand seines Forschens und Strebens, auf die herrschende Leidenschaft seines Lebens.

Im Bezug auf die Anordnung des Ganzen, auf die Zusammenstellung des Wesentlichen, die Textausscheidungen, sehe ich getrost der Prüfung Sachkundiger entgegen. Im allgemeinen, wie auch im eigenen Interesse, um die genaueste Prüfung derselben zu ermöglichen, bedingte und erbat ich die Übergabe der Originalmanuskripte der Shakespeare-Studien an eine öffentliche Bibliothek. Hoffentlich wird bald durch die Aufbewahrung derselben in der Dresdener königlichen Bibliothek jedem sich dafür Interessierenden die Gelegenheit zu gründlicher Kontrolle meiner Arbeit gegeben. Man wird dann erst ein volles lebendiges Bild von den großen, oft unüberwindlichen Schwierigkeiten der Herausgabe des Nachlasses erhalten, die ich anzudeuten hier nicht ganz vermeiden konnte. —

Herzlichen Dank sage ich hiermit den treuen Freunden Ludwigs, Herrn Museumsdirektor Dr. Max Jordan und Herrn Dr. Hermann Lücke in Leipzig, für sachkundigen Rat, fördernde Beihilfe in problematischen Redaktionsfragen und für sorgfältige Überwachung des Abdruckes. —

Die in den Studien befindlichen Selbstbekenntnisse Ludwigs über seine Werke, über seinen künstlerischen Bildungsprozeß, wenn sie nicht schon an besonders dazu geeigneten Stellen der biographischen Charakteristik, im ersten Teile dieses Werkes mitgeteilt wurden, sind hier wortgetreu abgedruckt. Von dieser wertvollen Selbstcharakteristik Ludwigs durfte nichts Wesentliches wegfallen. Sein Suchen, Irren, Schwanken, sein siegreiches Vordringen nach klar erkanntem Ziele ist in diesen

merkwürdigen Monologen mit einem an Lessing erinnernden strengen Wahrheitssinne, mit schlichter Bescheidenheit, treuherzig-naiv abgespiegelt, sehr im Gegensatze zu Rousseaus sentimentalen, sich eitel beispiegelnden Bekenntnissen. Man sieht in diesen gegen sich selbst unerbittlich-strengen Selbstkritiken, wie Ludwig sich selbst wie einen Fremden objektiv zu betrachten verstand, man sieht ihr ins Herz dieser tiefen, urdeutschen Natur.

Vollständig ausgeschieden wurden die vielen oft sehr umfangreichen Niederschriften, Notizen und Korrekturen seiner dramatischen Pläne, von denen ich, soweit dies zur Charakteristik des Dramatikers notwendig war, in der Besprechung der Pläne und Fragmente auszugsweise einiges mitteilte. Ebenso sämtliche Planschemas und Handlungsanalysen der in den Studien von Ludwig besprochenen Dramen, insbesondere Shakespeares, die oft mit mikroskopischer Genauigkeit, mit Zählung der Verse, mit Berechnung der Zeitdauer der Szenen, immer wieder neu entworfen, umgebildet, aufgezeichnet wurden, um über den Bau, die Komposition der einzelnen Szenen klaren Überblick zu erhalten. Dieser Studienapparat war doch eben nur zum Handgebrauche Ludwigs, zu übersichtlicher Beschauung des zu besprechenden Gegenstandes bestimmt. Die genaue Kenntnis des Szenenganges des Inhaltes der Dramen Shakespeares kann und muß bei den Lesern dieser Studien vorausgesetzt werden. Jeder wird sich das Schema des Handlungsganges doch nach seiner eigenen Anschauungsweise feststellen und vergegenwärtigen. Diese freilich bei den meisten dramatischen Besprechungen bekannter Dramen noch immer beliebte Art, den Gang der Handlung, womöglich den ganzen Inhalt des Dramas von Szene zu Szene in schematischer Übersicht oder in detailliert breiter Erzählung wiederzugeben, würde, meiner Ansicht nach, den Untersuchungen Ludwigs nicht wohl anstehen, er würde sie sicher nicht veröffentlichen. — Die Urteile und Bemerkungen über die Dramen sind in allem wesentlichen wortgetreu abgedruckt. Die in den Studien aufgenommenen, oft sehr umfangreichen Auszüge aus dramatischen und kunstphilosophischen Werken wurden ausgeschieden, und nur wo charakteristische Bemerkungen Ludwigs beigefügt waren, auszugsweise mitgeteilt. Alles, was in die „Romanstudien", in die Untersuchungen über die Be-

handlungsweise des Romans gehört, wurde gleichfalls hier ausgeschieden. Die Chronologie der Studien ist zwar von Ludwig nicht genau angegeben, aber durch die Erinnerung unserer Gespräche, durch die Besprechung von mir miterlebter Theateraufführungen war sie ohne große Schwierigkeit festzustellen. Die oft schwer zu entziffernde Handschrift der Studien, die immer neue Revision der Abschrift notwendig machte, vor allem aber die lange Ungewißheit wegen der Herausgabe des Nachlasses, verzögerte die Herausgabe derselben sehr gegen meine Absicht. So hoffe ich denn, daß es mir gelungen ist, durch Ausscheidungen Ludwigs Methode klar und anschaulich gemacht, den inneren, idealen Zusammenhang derselben klar aufgezeigt, das persönlich und sachlich Bedeutendste derselben der Nachwelt treulich aufbewahrt und erhalten zu haben. Was Ludwig war, was er als Künstler erstrebte, wie er beobachtete, wie er im Gespräche die Dinge und sich selbst darstellte, das sieht man hier im lebendigst-anschaulichen Abbilde. Die Erkenntnis der dramatischen Kunstbehandlung Shakespeares war in der letzten kühnaufstrebenden Lebensperiode der ausschließliche Gegenstand seiner Untersuchungen, und zwar im strengen Wortsinne bei Tag und Nacht, in immer ernsterer Vertiefung. Was Horaz vom Studium der griechischen Dichter sagte: „vos exemplaria“ etc., das gilt wörtlich vom Shakespeare-Studium Ludwigs. — Bevor ich nun zur Inhaltsbesprechung, zur Charakteristik der einzelnen Bände der Studien übergehe, ist hier der Ort, das eigentümliche Verhältnis seines dichterischen und kritischen Talents zu betrachten, das besonders in der letzten Lebensperiode in einem psychologisch aufschlußreichen Durchbildungs- und Scheideprozesse eine sehr charakteristische Gestalt zeigt. Die Erkenntnis der Art und Natur dieses mehr oder weniger bei allen bedeutenderen deutschen Dichtern zu beobachtenden Verhältnisses wird durch Ludwigs Bildungsprozeß lehrreich erhellt und bereichert. Daß die energischen Durchbildungsprozesse beider Talentrichtungen wegen zu frühem Abscheiden des Dichters nicht zu festen Abschlüssen kamen, das giebt der Beurteilung derselben große Schwierigkeit, zumal da die eigenen Aussprüche des Dichters darüber oft schwanken und voneinander abweichen. Doch die Thatsachen dieser Prozesse, wie sie in Ludwigs Dichterwerken

und in seinen kritischen Niederschriften vorliegen, geben der Beurteilung festen Halt, reichen Stoff und authentische Beglaubigung. Diese Erörterung scheint mir nicht bloß für die Charakteristik Ludwigs, sondern auch aus anderen Gründen hier notwendig und von allgemeinerem Interesse zu sein.

Über Ludwigs kritisches Talent war in seiner Lebenszeit kein öffentliches Urteil möglich, weil er von den immer eifriger fortgesetzten Studien durchaus nichts veröffentlichte. Nur denen, die im persönlichen Umgange mit ihm standen, war sein kritischer Scharfsinn, seine originale Anschauungsweise auch auf dramaturgischem Gebiete bekannt. Erst jetzt, nach Veröffentlichung der Studien, wird ein öffentliches Urteil darüber möglich. Hier muß nun vor allem die Frage erörtert und beantwortet werden, wie und woher es denn kam, daß er von der Veröffentlichung der Studien so beharrlich absah. Waren sie auch zunächst bloß zu eigenem Handgebrauche, als Selbstgespräche, ganz ohne den Gedanken an ein zulauschendes Publikum, entstanden, so trat doch der Gedanke, sie zu veröffentlichen, wie die Niederschriften Ludwigs zeigen werden, immer drängender und klarer in den Vordergrund. Doch der Grundcharakter einsamer Betrachtung, die tagebuchähnliche Gestalt blieb trotzdem bis zuletzt vorherrschend. Sie sollten veröffentlicht werden, doch nicht teilweise, nur als Ganzes, als ein künstlerisch fest in sich abgeschlossenes Werk. Da sie in innigster Beziehung zu seinen Plänen und Fragmenten standen, da diese nach den gewonnenen neuen Studienresultaten immer wieder kritisiert, korrigiert, umgebildet oder verworfen wurden, so mußte eben deshalb der künstlerische Abschluß der Studien immer wieder verzögert werden. Das kritische Talent förderte, was ich in der Besprechung seiner dramatischen Pläne, insbesondere des Wallensteinplanes nachgewiesen zu haben glaube, sehr wesentlich; aber es störte auch oft die Prozesse des dichterisch-schaffenden Talents. Es kam zu keinem normalen Verhältnisse, so ernstlich dies auch erstrebt wurde. — Es liegt eben hier, wie in den Plänen und Fragmenten, in der kritischen wie in der dichterischen Thätigkeit Ludwigs ein überraschend anschauliches Beispiel des merkwürdigen, meist tief verborgenen Prozesses der unbewußten und bewußten Elemente der Dichternatur vor, das, falls ich

nicht irre, diesen fruchtreichen Nachlaß zu einem aufschlußreichen und sehr wichtigen Beitrage zur Anthropologie macht. —

Man wird aus diesen Studien ersehen, was im persönlichen Verkehr mit Ludwig sich wohl jedem aufdrängte, daß sein kritisches Talent mindestens ebenso bedeutend war, wie sein dichterisches, in ähnlicher Weise wie bei Lessing, dem er auch darin sehr verwandt war. Aber eben hier zeigt sich, bei aller Verwandtschaft, Ludwigs urwüchsige, eigentümliche Natur, zunächst freilich in fast befremdender Verschiedenheit. Kein Wort von den immer bedeutender vordringenden, in vielen wichtigen Punkten bereits fest abgeschlossenen Untersuchungen wurde von ihm veröffentlicht. Weshalb nicht? — Hier ist die Charakteristik Ludwigs am schwierigsten, aber auch am aufschlußreichsten Punkte angelangt. Hier kann Ludwigs Art und Natur nicht durch Darstellung äußerer Verhältnisse, sie kann nur durch Darstellung ihrer inneren Entwickelungsprozesse, als eine ureigentümliche, mit keinem zu vergleichende klar und anschaulich erkannt werden. Was diese großartige Natur ganz ans Ziel zu kommen hinderte, das muß hier klar aufgezeigt, der Schatten des Lichtes muß hier hell beleuchtet werden.

Seit der Veröffentlichung der „Makkabäer" im Jahre 1854 erschien kein dramatisches, trotz immer reicher gestalteter Pläne und Fragmente, trotz täglich fortgeführter Forschungen erschien kein kritisches Werk, kein kritischer Aufsatz. Nicht aus Mangel an Fleiß, an Klarheit und Sicherheit. Vieles war ja bereits abgeschlossen. Mut und Fruchtbarkeit fehlten ihm nicht. Er schwieg beharrlich aus zu großer Gewissenhaftigkeit. Das Fertige genügte ihm nicht. — Mit unerbittlich-strengem Wahrheitssinne kämpfte er gegen alle seine individuellen Mängel. Er ging in dieser gewissenhaften Disziplinierung seines Talents wohl oft zu weit. Auch in der des Charakters fast bis zu asketischer Strenge. Was die meisten zu leicht nehmen, nahm er oft etwas zu streng. Die Irrungen und Selbsttäuschungen seines autodidaktischen Bildungsganges wurden ihm immer klarer, vielleicht zu klar, zu deutlich, zu sehr Gegenstand der Betrachtung. So fern diese von jeder eitlen Selbstbespiegelung war, so beeinträchtigte sie doch oft die naive, instinktive Entfaltung seines poetischen Talentes. Das zeigt unleugbar die

oft fast grüblerische psychologische Vertiefung in immer neu analysiertes Detail seiner Pläne und Studien. Man befreit sich doch nur selten ganz von Irrtümern, ohne in neue, meist in die entgegengesetzten zu kommen. Gewisse Fehler des Talents sind auch durch die gründlichste Gewissenhaftigkeit nicht zu beseitigen, es sind vielleicht notwendige Fehler, die mit den eigentümlichen Vorzügen, mit der innersten Natur desselben stehen und fallen. Der strenge, unerbittliche Wahrheitssinn des Forschers störte und hemmte oft die geniale Phantasieintuition, die naive Behaglichkeit des Dichters, beide Talente vermengten sich oft, wo sie sich hätten trennen sollen. Sie förderten und hemmten zugleich, sie wechselten die Gestalt und die Gestalten. Sein kritisches Talent war durchaus positiver Art, es sollte als untergeordnetes Element der Durchbildung des dichterisch schaffenden Talents dienen. Auch die bedeutendsten, energisch errungenen Resultate seiner kritischen Forschungen waren ihm nur Material zu künstlerischer Gestaltung. Auf diese war er bis zuletzt vorzugsweise gerichtet. Daß er dem Drange nach künstlerischer Vollendung treu blieb bis zum letzten Augenblicke seines Lebens, dies war eben die Größe, die Ureigentümlichkeit dieser tiefinnerlichen, tiefeinsamen Charaktergestalt. Der künstlerische Gestaltungstrieb war zu allen Zeiten das vorherrschende Element seiner Natur.

Das Haupthindernis war unzweifelhaft die dämonisch-eingreifende Krankheit, deren Hemmungen in den Niederschriften der Pläne und Studien unverkennbar sind. Sie vor allem hinderte die Behaglichkeit künstlerischer Ausführung, sie überfiel ihn oft im feurigsten Aufschwunge des Schaffens. Ohne seine Krankheit würde er die kritischen Forschungen schwerlich so lange Zeit fortgesetzt, sie jedenfalls früher abgeschlossen haben. Die Krankheit gab seiner durchaus normalen, kerngesunden Natur oft den Schein, das Gepräge abnormer Eigentümlichkeit. Auch die Studien haben oft etwas von einer Krankheitsgeschichte, aber von der eines der bedeutendsten und tüchtigsten Menschen, der dabei geistig gesünder war, als viele scheinbar Gesunde seiner Zeitgenossen. Mannhafte Selbständigkeit, standhaft beharrliches Emporstreben nach klar erkanntem Ziele wurde durch die Krankheit nicht verkümmert und eingeengt,

nur verstärkt und geläutert. Aber sie war ganz unzweifelhaft die Hauptursache des immer neuen Schwankens zwischen dichterischer und kritischer Thätigkeit. Sie steigerte die angeborene Gewissenhaftigkeit oft zu sehr, sie nährte die Lust zur Einsamkeit, die doch, fast ohne alle Abwechselung, nicht so ausschließlich das Lebenselement des Künstlers sein darf, wie dies bei Ludwig der Fall war. Dies war ein Mangel seines Entwickelungsganges, der hier nicht verschwiegen werden darf. Die steigende Krankheit ließ diese Abwechselung immer weniger zu, sie schwächte daher die ausführende Kraft des Dichters wie des Forschers. Sie lähmte vor allem die Elastizität, die der Dichter braucht, um nach wichtigen Studienabschlüssen wieder mit gestärkter unzersplitterter Kraft zur Produktion überzugehen. Sie war, das ward mir im persönlichen Verkehr und nach gründlichem Studium des Nachlasses vollständig klar, unzweifelhaft der Hauptgrund, warum das Verhältnis des kritischen und dichterischen Talents bis zuletzt, trotz gewissenhaftem Streben danach, nicht zur normalen thatkräftigen Vollendung kommen konnte, für die Ludwigs Natur den vollsten, eminentesten Beruf hatte. Dies hier auszusprechen ist mir heiligste Pflicht, weil ich es selbst mit erlebte, weil es mich oft tief bewegte und bekümmerte. Auch die treffendste, genialste aller mir bekannten Beurteilungen Ludwigs, von H. von Treitschke, ist doch eben deshalb nicht ganz zutreffend, weil sie den vollen Thatbestand seiner Entwickelungsprozesse und der Krankheitshemmungen derselben nicht kannte. Die Krankheit vertiefte, isolierte ihn immer mehr, sie steigerte den angeborenen Wahrheitsdrang, die Gewissenhaftigkeit, sie drängte das kritische Element immer mehr vor, sie bedingte es, daß das Verhältnis des kritischen und dichterischen Talents sehr gegen seinen Willen sich nicht normaler, harmonischer gestalten konnte.

Stete Einsamkeit, mit wenig Weltverkehr, isoliertes Stillleben kann man die Muse des Philosophen nennen. Ihn führt die größte Isoliertheit seiner Zeit gegenüber erst recht zur vollen Originalität, zu reinster, innerer Vollendung. Im Leben Kants, Spinozas sieht man Leben und Denkart durchaus harmonisch ausgeprägt, die innerste Natur des geborenen Philosophen enthüllend. Der Drang nach Wahrheit isoliert.

Jeder tiefe Selbstdenker ist einsam. Der Weltstrudel zerstreut, verwirrt ihn. Er sucht Gleichgesinnte, meist ohne sie zu finden. Aber der Dichter, besonders der dramatische, sucht und beobachtet gern Andersgesinnte, er darf nicht immer einsam sein, oder es ist zum Nachteil seiner Talententwickelung. Er braucht ein vielseitig bewegtes, reich kontrastiertes, gesellig anregendes Leben. Ihm ist darin am wohlsten, sein Werk wächst daraus empor. Auch er braucht viel Einsamkeit, doch nur als Kontrast, nur während der Arbeit, dann muß es wieder frisch hineingehen in ein von Gestalten bewegtes, gesellig anregendes Leben. Zwischen Welt und Einsamkeit nahet ihm die Muse. — Wenn Krankheit, ungünstige Zeit- oder Ortsverhältnisse diesen Lebenswechsel hindern und beschränken, so wird man dies seinem Werke nur zu sehr ansehen, wenn es auch noch so gut, wenn es auch künstlerisch vollendet ist. Wer die dämonischen Foltern chronischer Unterleibskrankheit selbst erlebt hat, dem wird es klar und unzweifelhaft sein, daß Ludwig dem für seine dichterische Talentvollendung so notwendigen gesellig bewegten Leben immer mehr entsagen, daß er eben deshalb mehr und mehr auf das Gebiet des einsamen Denkers getrieben werden mußte. Diese immer zunehmende Isoliertheit, der Mangel fast aller Abwechselung in seinem Leben, die stete Konzentriertheit auf seine Arbeit engte ganz unzweifelhaft sein dramatisches Talent ein, hemmte die Ausführung seiner dramatischen Pläne immer mehr. Auch der dem Dramatiker und Dramaturgen unentbehrliche Theaterbesuch wurde in den letzten Jahren immer weniger möglich. Zwar gelang ihm die Vertiefung des inneren Gehaltes der Charaktere, der Pläne immer mehr, aber schon in der Bernauerin vom Jahre 1856, in der genialen Gestalt seines Herzogs Albrecht sahen wir das psychologische Thema dicht auf die Grenze gestellt, wo die Wege des Dichters und des Philosophen sich trennen, wo der bunte, heitere Gaukelschein, die Fülle des Lebens, der Dinge, die dem Dichter Lust und Freude, seinem Werke bezaubernde Anmut und Behaglichkeit geben, mehr und mehr erbleicht vor der ernsten, erschütternden Wahrheit der Dinge, wo der Drang nach Erkenntnis der Wahrheit zu absichtlich, zu ausschließlich vorherrscht. Fast bei allen tiefen Dichternaturen war diese

Neigung die Grundstimmung des hohen, innerlichst gereiften Alters, wo die Leidenschaften und Selbsttäuschungen des Lebens immer klarer durchschaut werden, zu stiller, einsamer Beschaulichkeit drängend. Die Krankheit verfrühte bei Ludwig diese Zeit und ließ ihn die Grenze des Dichters und des Philosophen oft nicht naiv, nicht behaglich genug auseinander halten. Ruhige Beschaulichkeit wurde immer mehr der Grundton seines Wesens, seiner Gespräche. Der Drang nach Wahrheitserforschung nahm immer mehr zu, die Lust nach außen hin zu wirken, einschränkend, schwächend. Auch der glänzende, ruhmvolle Erfolg seiner Werke trieb ihn erst recht zu stiller Einsamkeit, zu immer schärferer Selbstkritik, zu immer tieferer Ergründung des Wesens der dramatischen Kunst, um die Fehler seiner Werke zu erkennen und los zu werden, wozu ja, wie er oft scherzhaft-ernst sagte: „nichts sicherer führe, als der Beifall der Menge, wo man sich doch immer fragen müsse, wo und was man denn da eigentlich verfehlt habe." — Fragte doch schon einst Phocion, als die Menge ihm zujubelte: „Habe ich etwas Unrechtes gesagt, ohne mein Wissen?" — Es giebt Zeiten, wo dies volle Wahrheit, nicht Paradoxie ist. —

Die kritische Forschung, zu eifrig, zu ununterbrochen fortgesetzt, minderte doch auch ganz unverkennbar die naive Unbefangenheit, die Schaffensfreudigkeit des Dichters, sie nährte entschieden zu sehr die von Jugend an vorhandene Neigung zur Einsamkeit. Auch in seiner Leipziger Studienzeit sahen wir diese Liebe zur Einsamkeit sehr vorherrschend. In der letzten Periode glich sie fast der Isoliertheit Beethovens. Je klarer ihm sein Ziel wurde, desto eifriger suchte er die Einsamkeit, um es trotz ungünstiger Verhältnisse zu erringen, desto mehr floh er Zerstreuungen, um sich zu konzentrieren, um seine innerlichst gewaltig gärende Welt zu gestalten und durchzubilden. Er war in der Einsamkeit am wenigsten allein. Geselliges Leben, bloß als Zerstreuung, als Flucht vor sich selbst, war ihm so wenig zusagend, wie dilettantisches Sichgehenlassen in der Kunst. Die Antworten, Einwendungen auf seine drängendsten Fragen hatte er doch meist schon selbst sich wurzelhafter, besser gegeben, als andere es vermochten. Dazu kam, daß er mit der dramatischen Litteratur seiner Zeit nur

wenig Anknüpfung und Einverständnis hatte und haben konnte. Die Klarheit darüber wurde durch seine Shakespeare-Studien nur gefördert, seine Isoliertheit auch der Litteratur gegenüber nahm deshalb immer mehr zu. Er war auf sich selbst angewiesen, er mußte sich einsam zurechtfinden. So teilnehmend und anregend auch bis zuletzt der Umgang und das Verhältnis insbesondere mit Auerbach, Ed. Devrient, Lewinsky, mit Freytag, Geibel, J. Schmidt, H. Weiße u. a. war, so innig er sie verehrte und an ihren Bestrebungen teilnahm, so blieb er doch auch ihnen, wie allen gegenüber, innerlichst isoliert, nur in stiller Einsamkeit vermochte er es, über sich selbst, über die innerste Natur seines Talents, über die einzuschlagenden Wege vollständig klar und sicher zu werden. Und bei seiner meist beharrlichen Verschwiegenheit über diese Prozesse konnten auch die Teilnehmendsten, Sachkundigsten die innerliche Notwendigkeit dieser Wege leicht verkennen oder falsch beurteilen. Er wußte selbst am besten, was ihm fehlte, was ihn einengte, was er besaß, was er festhalten und erringen mußte; er konnte es eben nur auf seinem Wege suchen und finden, soweit dies überhaupt möglich war.

Seine Isoliertheit war nicht bloß durch Krankheit, nicht bloß durch subjektive Neigung, nicht bloß durch die Methode seines Schaffens, sie war auch durch fast totale Verschiedenheit von der Art und Weise seiner auf gleichem Gebiete mitstrebenden Zeitgenossen eine notwendige und unvermeidliche.

Seine rastlos thätige Einsamkeit war auf ein klares, festes Ziel gerichtet, weit entfernt von der grüblerisch-selbstquälerischen, mehr sich selbst, als die Dinge spiegelnden hypochondrischen Einsamkeit Rousseaus. Ein echt deutsches, patriarchalisch-schlichtes Familienleben gab dem Dichter heiterste Freude. Die von früher Jugend an fortgesetzte Beobachtung menschlicher Natur bot auch im engeren Umgangskreise seinem tiefdurchdringenden Dichterblicke oft neuen, reichen Stoff. In seiner durch Krankheit oft verdüsterten Einsamkeit verließ ihn bis zuletzt nicht die Freude an der heiteren Fülle, am schönen, vielseitigen Reichtum der Welt. Vom Optimismus des die Einsamkeit liebenden Idealisten war er schon in der Jugendzeit frei, aber auch die Krankheit verführte ihn nie zum ein-

seitigen Pessimismus realistischer Grübler. Das Schlechte im Menschen klar zu erkennen, und doch das Gute rastlos zu erstreben, das war auch sein Glaubensbekenntnis. Darin bestärkte und befestigte ihn kein Philosoph, auch nicht der von ihm, wie von Goethe innigst verehrte Spinoza, in ihm zusagenderer Weise, wie Shakespeare. In ihm fand er, was er suchte, den Philosophen durchaus und immer als Dichter, und doch seiner innersten Natur nach den echtesten Philosophen ebenbürtig, in sinnlichster Anschauung, ohne alle metaphysische Spekulation die Welt und die menschliche Natur durchdringend, sie in ihrem innersten Getriebe darstellend, ganz darin versenkt, und doch sich siegreich darüber erhebend. Nach diesem normalen Muster hoffte und strebte er die Mischung seines ebenso zu philosophischer Forschung, wie zu dichterischer Gestaltung drängenden Talents harmonisch und thatkräftig durchbilden zu können. Auch in dieser Beziehung hatte er im strengsten Wortsinn zu keinem Lebenden, keinem Toten, auch seinen inniggeliebten Lessing nicht ausgenommen, ein innigeres, lebenswahreres Verhältnis als zu Shakespeare. Er wußte sehr wohl, was ihm fehlte, vor allem die unbedingt notwendige Abwechselung des still-einsamen, und eines den Dichter fördernden, gesellig anregenden öffentlichen Lebens. Er wußte, daß dies abzuändern nicht in seiner Macht stand. Seine Isoliertheit, die seiner ganzen Erscheinung etwas Gewaltiges, eigentümlich Imponierendes gab, wurde auch ihm selbst oft etwas unheimlich. So klagt er z. B. in einer Niederschrift „seine Isoliertheit sei eine ihm aufgezwungene, keine freiwillige, es werde ihm wegen seiner Krankheit immer weniger möglich, das Leben selbst und seine Bewegung, den Dialog des gewöhnlichen Umganges zu beobachten im unmittelbaren Leben und seinen reichen Kontrasten.“ Der Dramatiker, der Romandichter, das wußte er sehr wohl, konnte eben deshalb nicht ganz zur Vollendung kommen.

So trat denn der kühne, tiefe Denker, durchaus frei von der Sprache, von den abstrakten Begriffsschemen systematischer Schulphilosophie, durchs Leben, durch eigenste Erfahrung gebildet, in den Studien, wie in den Gesprächen der letzten Periode immer selbständiger und eigentümlicher in den Vorder-

grund. In seinen Gesprächen bewunderte man doch vor allem den ins Innerste der Dinge eindringenden, immer forschungslustigen originalen Denker, den echten Weltweisen, der die Irrungen und Selbsttäuschungen des Menschen klar und hell beleuchtete, der die Naturprozesse, die Labyrinthe der Leidenschaft durchschaute und lichtete, dem der Wahrheit gegenüber keine Autorität galt, dem die Befreiung von Vorurteilen und Selbsttäuschungen, wenn er sie als solche nach immer neuer Forschung erkannte, über jeder persönlichen Rücksicht, über allen persönlichen Wünschen und Neigungen stand, der gegen sich selbst so unerbittlich war wie Lessing, fast so asketisch-streng wie Pascal, himmelweit entfernt von der sophistischen Leichtfertigkeit Diderots, von der rhetorisch-idealistischen, eitlen, sich selbst täuschenden Selbstbespiegelung Rousseaus und ihrer deutschen Ebenbilder und Nachfolger. Aber bei aller Tiefe des den Dingen ins Herz schauenden, gegen alle Selbsttäuschungen sich wehrenden, ernsten Philosophen, zeigte immer wieder die lebendig-anmutige, geniale Anschauungsweise, der kernhafte, kühn-sprudelnde Humor, die phantasiereiche, bildlich-anschauliche Sprache die ursprüngliche, ureigene Kraft der echten Dichternatur. Diese eigentümliche Mischung von dichterischen und philosophischen Elementen, die seine Gespräche so anziehend, so tief eindringend machte, ist auch in den Studien treu und markig gespiegelt.

Aber warum entschloß er sich denn nicht, da diese seinem dramatischen Talente so ungünstigen Verhältnisse fast gebieterisch dazu drängten, sich ganz auf das Gebiet der dramaturgischen Forschung zu beschränken, und vor allem die auf dem Wege des Forschens gefundenen, massenhaft aufgeschichteten Studienresultate abzuschließen und zu veröffentlichen? — Weil er ein Dichter war, — weil er von Natur doch mehr Dichter als Forscher war, weil der kühne, großartige Feldzugsplan seines Lebens von früh an vom echtesten Dichterdrange festgestellt war, demzufolge die Studien nur Mittel, nicht Selbstzweck sein sollten. Es war das Zögern einer die Sachlage klar durchschauenden, ebenso kühnen, als besonnenen echten Feldherrnnatur.

Wie oft wurde er von sachkundigen Freunden aufgefordert, wenigstens einzelnes aus den Shakespeare-Studien, die

er in seinen Briefen andeutungsweise erwähnte, zu veröffentlichen. Wie oft drängte es ihn selbst, neuen dramatischen Werken gegenüber im Interesse der Sache das Wort zu ergreifen. Er versuchte es, wie wir sehen werden, er entwarf rasch einzelne Aufsätze, Exkurse, Andeutungen, aber er sah doch immer wieder, daß das Werk nicht nach und nach in einzelnen Partieen, daß es ganz, in einem Gusse gestaltet, veröffentlicht werden müsse. Seine durchaus künstlerische Art und Natur wehrte sich mit zwingender instinktiver Gewalt gegen jede verfrühte Veröffentlichung eines Werkes, in dem das Einzelne nur als Glied des Ganzen volles Licht, volle Klarheit und Berechtigung erhalten konnte, während es als einzelnes veröffentlicht, an sich und außer dem Zusammenhange betrachtet, der Sache mehr schaden als nützen, mehr verwirren als aufklären und überzeugen werde.

Die Neigung zur Polemik war in ihm keineswegs so vorherrschend, wie dies nach seinen oft scharf polemischen Gesprächen scheinen konnte. Seine Werke, seine ganze Natur kann man trotzdem eine kühne und gewaltige, unbewußte Polemik gegenüber der Modelitteratur seiner Zeit nennen, eine durchaus positive, künstlerisch-naive Existenzpolemik. Aus einem Guß gestaltet, wie er selbst, so sollten alle seine Werke werden. Dies war bei Lessing, dessen Talent sich voll auslebte, ganz ebenso. Aber ihm war es doch sehr widerstrebend, so viele, so bedeutend vorschreitende Studienresultate stillschweigend ins Pult zu legen. Bei ihm mußte alles blitzartig heraus, ganz in der raschen, schnell entschlossenen Weise des immer schlagfertigen Journalisten, gleichviel ob einzelnes davon später zurückzunehmen oder einzuschränken war oder nicht, gleichviel auf welches Gebiet die Polemik ihn führte. Die polemische Aggressivmethode war die vorherrschende Grundneigung, die Lust, die Lebensluft, die Grundstimmung seiner Natur. Es war auch in Ludwig etwas davon, wie man aus seinen Studien ersehen wird. Er wollte auch oft herausplatzen, dreinfahren und aufräumen. Aber dies war doch nicht der Grundton seiner Natur, daher folgte er diesem Drange, dieser Methode nicht. Er fürchtete, mit oft fast peinlicher Gewissenhaftigkeit, zu irren und Irrtum zu verbreiten, wenn er das Gefundene

sofort mitteilte. Er unterwarf es immer wieder neuer, gewissenhafter Prüfung. Daher auch die bewundernswürdige Sicherheit und Reife vieler seiner Urteile, die wohl auf keinem Gebiete schwieriger zu erlangen ist, als auf dem dramaturgischen. So leicht wie Diderot machte er es sich nicht mit dem Kampfe gegen einseitigen Idealismus, so leicht wie Rousseau nicht mit dem Sichlosmachen von den Vorurteilen, vom Weisheitshochmut, vom Allwissensdünkel seiner Zeit. Davor schützte ihn seine deutsche Natur zu allen Zeiten. Er war kein Stimmungs- und Temperamentsmensch. Im Gespräche fiel es ihm nur selten schwer, manche früher lebhaft verfochtene Ansicht zurückzunehmen, aber dies öffentlich thun zu müssen, und er würde es bei seinem strengen Wahrheitssinn unzweifelhaft gethan haben, dagegen wehrte sich der Stolz seines Charakters. — Es war seine Art, die Gegenstände in der Tiefe zu fassen, sie von möglichst vielen Gesichtspunkten aus zu beleuchten, ihre innerste Natur klar und ruhig im anschaulichsten Detail darzustellen. Dies ist nicht die Art des Redners, der sich gern rasch vordrängt, den es mit Sturmeshast ans Ziel drängt, der das Einzelne des Gegenstandes oft wegläßt, oder so darstellt, wie er es eben jetzt braucht, wie er, nicht wie die Sache es will. Den Gegenstand still und ruhig aus sich selbst zu entwickeln, ganz abgesehen von sich selbst, ihn von allen Seiten zu beleuchten, dazu ist er zu ungestüm vorwärts drängend, zu aggressiv, zu polemisch geartet, auch meist zu beifallslüstern. Dies ist eben die Art und Natur des Dichters, auch wenn er forscht. In dieser ruhig-beschaulichen, die Dinge tief durchdringenden, sie klar spiegelnden Darstellungsweise hatte Ludwig mehr Verwandtschaft mit Goethe als mit Lessing, freilich immer mit dem Unterschiede, daß ihm das behagliche Sichausleben beider versagt war. Er fühlte, daß er bei der Methode, die seiner Natur am besten zusagte, fest beharren mußte, daß es nur darauf ankam, sie auch in den Studien zu künstlerischer Vollendung zu führen. Jeden anderen Weg, mochte er noch so sehr locken, vermied er. Lessing hielt kein Urteil, kein Forschungsresultat zurück, wenn es ihn auch während des Kampfes vom Drama wegab, auf immer neue Gebiete drängte. Er kam schon wieder zur Hauptsache.

Und wenn nicht, was konnte es ihm schaden? Er war ja gesund, der Wechsel erfrischte, verstärkte ihm die Elastizität. Er konnte es darauf ankommen lassen, Ludwig nicht. Ludwig wußte, daß er nur durch beharrlichste Konzentration unter sehr ungünstigen Verhältnissen hoffen durfte, sein Ziel doch noch zu erreichen. Er wußte, daß die Sachlage es erforderte, das vor allem nachzuweisen und klar aufzuzeigen, was Shakespeare unserem deutschen Drama, insbesondere der Tragödie sei und werden müsse, wie die Mängel unserer dramatischen Litteratur vor allem durch Shakespeare zu beseitigen wären. Darauf beschränkte er sich als kluger Feldherr, dessen Zögern sehr wohl berechnet und der Sache selbst sehr fördernd war, daran hielt er beharrlich und unabwendbar fest. Durch ein polemisches Auftreten im Tirailleurfeuer der Tagespresse würde die stille, ruhige Durchbildung seiner dichterischen und kritischen Arbeiten sehr wesentlich gestört, würde er wegab geführt worden sein auf ganz andere Gebiete. Warnte ihn doch die folternde Krankheit tagtäglich vor Zersplitterung seiner Kräfte. Der journalistische Weg würde ihn notwendig zu einer ganz anderen Form geführt haben, zur polemischen Aggressivmethode, mehr in Diderots, in Lessings, als in Goethes Weise, die ihm als eine durchaus künstlerische weit mehr zusagte. — Die Sachlage auf dramatischem und dramaturgischem Gebiete, dies ist wohl zu beachten, war ja doch eine ganz andere als zu Lessings Zeit. Damals war das Drama ein frisches, wenig angebautes Feld, die von ihm vorgefundenen Anfänge waren kaum Anfänge zu nennen. Alles trieb und drängte nach diesem Gebiete, die Teilnahme der Nation war, bei kümmerlichem politischen, öffentlichen Leben, fast ausschließlich auf das Gebiet der Litteratur und des Theaters konzentriert. Zu Ludwigs Zeit strebte alles ganz anderen Zielen nach. Politik und Wissenschaft drängte die Poesie, besonders die dramatische, mit vollster Berechtigung weit mehr zurück, als dies nach Versicherung des Gegenteils von seiten gleichzeitiger Tagesblätterbesprechungen den Anschein hatte. Die zahllose Menge der Muster, der Stilarten und Stilunarten, die verwirrende Verschiedenheit der Richtungen, des Urteils, des Geschmackes, die Legion der Wegführer und Heilkünstler nahm trotz aller

Gelehrsamkeit, trotz aller philosophischen Bildung, oder eben deshalb, immer mehr zu, und zeigte einer nicht nach der Mode des Tages, nicht nach dem verwirrenden Tagesgeschreie sich bildenden originalen Natur, besonders auf dem Gebiete des Dramas immer größere Schwierigkeit, auch auf kritischem Gebiete immer kompliziertere Verwirrung und Verflachung, meist mehr Irrtum und Leichtfertigkeit, als wohlbegründete Wahrheit und Sicherheit des Urteils. Das mußte wohl jede gewissenhafte Natur zu immer neuer Prüfung des Thatbestandes führen.

Die Zahl derer, die mit Ludwig über die Behandlungsweise der deutschen dramatischen Kunst, über ihre Fortentwickelung durch die Shakespeares gleich denken, ist noch immer sehr gering. Die Mehrzahl anders Denkender herrscht noch jetzt fast überall, besonders auf dem Felde der Journalistik. Wie wäre sonst die, lange Zeit hindurch, fast allgemein günstige Besprechung der in den nüchternsten Naturalismus zurückfallenden Shakespeare-Studien Rümelins möglich gewesen. — Mit der Zeit wird sich dies wohl ändern, insbesondere nach dem so siegreichen Abschlusse unserer politischen Sturm- und Drangzeit, auf den seit langer Zeit die ersten Geister der Nation mit vollstem Rechte fast ausschließlich beharrlichst gerichtet und thatkräftig konzentriert waren. Ludwig sagte es oft, und mit vollstem Recht, daß unsere Zeit der Zeit Shakespeares weit näher stehe, als der Zeit Schillers und Goethes. Aber wie vielen wird dies nicht auch jetzt noch mindestens paradox erscheinen. Bildete sich doch erst jetzt, lange Zeit nach Gervinus' bahnbrechendem, epochemachendem Buche über Shakespeare, die kleine, nun immer mächtiger anwachsende Gemeinde der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu einem öffentlich, energisch vortretenden Vereine, dem sich freudig alle anschließen sollten, die festen Grund suchen auf dem Gebiete des Dramas. Doch wie wenig ist noch heut die herrschende Tageslitteratur mit diesen trefflichen Bestrebungen einverstanden, wie wenig sind noch diese verdienstvollen Forschungen ins Volk eingedrungen, wie gleichgültig verhalten sich auch die ersten Theater Deutschlands gegenüber der so bedeutend fortschreitenden siegreichen That Dingelstedts, gegenüber der Weimarer Aufführung der Historien Shakespeares zur Jubiläumsfeier des Dichters.

Jedes Ding will seine Zeit, seine Reife haben. Der Einzelne, auch der Berufenste, vermag trotz redlichstem Bemühen, wie die Sachen jetzt liegen, ein so labyrinthisch-verworrenes, seltsames Ding, wie das moderne deutsche Drama, wie die moderne Tagesdramaturgie ist, nur nach und nach auf den rechten Weg zu führen. Auch Ludwig konnte die Bahn nur lichten und ebnen, auf der, wie er so ergreifend und wahr sagte, wenn die rechte Zeit gekommen ist, der Sieger über einen Wall von Leichen in den Tempel der Muse einziehen wird. — Auch in Winterszeit blühen Rosen. Aber das rechte Blühen ist es doch nicht. Dazu gehört eben der Frühling. — In Ludwigs Jugendzeit und bis zu seinem Abscheiden war sein oft wiederholtes Wort vollständig wahr und richtig: daß er mit seinen eigenen Berufsgenossen sich meist erst über das dramatische A B C verständigen müsse, ehe er mit ihnen über den Wert, über die Vorzüge oder Fehler einzelner Dramen öffentlich streiten und sich verständigen könne. Denn ohne jenes würde dies doch zu nichts führen. Sei doch unsere Zeit noch immer mehr die Zeit des Romans als des Dramas. Diese Verständigung sollte nun eben in seinen Shakespeare-Studien angebahnt und ermöglicht werden. Hätte er einzelnes davon veröffentlicht, z. B. die Detailuntersuchungen über Shakespeares Verhältnis zu Schiller, diese Verständigung wäre schwerlich bald erfolgt. Dies wird wohl auch jetzt nicht sofort, nicht ohne Kämpfe geschehen, zumal da der künstlerische Abschluß der Studien leider nicht erfolgte. Der Thatbestand dieser Sachlage war Ludwig so unzweifelhaft klar, daß er auch deshalb von jeder vereinzelten Polemik auf dramaturgischem Gebiete durchaus absah. Schon bei unserem ersten Begegnen, und mehr noch nach fortgesetzten Gesprächen, wurde es mir immer klarer, daß er darin vollständig recht hatte, weil er vor allem dazu berufen war, durch poetische That und durch eine fest in sich abgeschlossene Darstellung der künstlerischen Grundsätze Shakespearescher Komposition der Sache der deutschen dramatischen Kunst mehr zu nützen, als dies ihm durch die geistreichsten, gehaltvollsten Feuilletonkämpfe möglich gewesen wäre. Unzweifelhaft wäre auf diesem Wege vieles in seinen Untersuchungen klarer, präziser, abgerundeter geworden, denn die

öffentliche Debatte bringt doch vieles erst in den rechten Schick, oft rascher und sicherer als das gründlichste, sorgfältigste einsame Durchdenken. Aber er war eben keine Journalistennatur, wie es in genialer Weise Diderot, wie es in unerreichter Tiefe und klassischer Vollendung Lessing in seinen kritischen Schriften war. Beklagte es doch selbst Lessing im Alter, durch Polemik auf andere, der Sache fremde Gebiete abgelenkt worden zu sein. Dieser zufälligen Determination seiner Natur, deren Temperamentsmenschen fast immer bedürfen, wollte er eben vorbeugen. Er hätte eben eine ganz andere Natur sein müssen, als er war, um seine Überzeugung in journalistischer oder in rednerisch-polemischer Gestalt frischweg zu veröffentlichen, sie dann erst nach und nach zu klären und zu berichtigen. Er wollte, er mußte er selbst bleiben. Die Art moderner Feuilletonnaturen, das heut Durchdachte gleich morgen auf den Markt zu bringen und zu verwerten, lag ihm zu allen Zeiten fern.

Es war in seinem Schaffen und Forschen, wie bei Leonardo da Vinci, unzweifelhaft ein Zuviel von Gewissenhaftigkeit. Aber eben dieses Zuviel des Edelsten und Besten menschlicher Natur, des glühenden, sich nie ganz genügenden künstlerischen Vollendungsdranges, der seine Werke, seine Studien, seine markige Charaktergestalt durchleuchtete und klärte, es kam aus der in ihm selbst lodernden, mächtig dämonischen Tiefe echt tragischer Leidenschaft, es machte ihm das innerste Wesen echt tragischer Charaktere lebendigst klar, das er so vortrefflich in seinen Studien mit den Worten bezeichnet: „Daß er doch was er war, nicht zu sehr gewesen wäre, nicht so sehr, daß er daran untergehen mußte. Und doch — wäre er es nicht so sehr gewesen, würde er uns nicht so wohl gefallen haben." —

Vieles konnte sich in der Sachlage ändern, wenn er sich der Tageslitteratur, der Polemik nicht ganz entzogen hätte. Er konnte vielleicht schon bei Lebzeiten der durchdringendste, der anerkannteste Vorkämpfer werden, er war dazu unzweifelhaft der Berufenste. Er selbst glaubte es nicht. Er glaubte, durch poetische That müsse in solcher Sachlage vor allem die Bahn gebrochen, der Wirrwarr gelichtet werden. Dann erst, so meinte er wohl, sei es Zeit, seine Shakespeare-Studien zu veröffentlichen. Es war der längere, weitere Weg, der Weg

Glucks, der freilich vor allem Gesundheit und langes Leben erforderte. Die zu bewältigende, zu gestaltende Aufgabe war auch hier schon im genialen Grundriß für ein so kurzes, durch Krankheit gehemmtes, verkümmertes Leben zu reich, zu vielseitig angelegt. Es war, wie seine Pläne, Fragmente und Studien beweisen, der konsequent festgehaltene Feldzugsplan eines genialen Feldherrn, der mitten in seinen kühnsten Operationen starb, der Schritt vor Schritt in den Plänen, wie in den Studien, ein großartiges, klar erkanntes Ziel standhaft verfolgte. — Cunctando restituit rem. —

Keinem deutschen Dramaturgen war er innerlich verwandter wie Lessing. Er geht von ihm aus, er knüpft direkt an seine Untersuchungen an, er führt sie in wesentlichen Punkten weiter, er dringt noch gründlicher ein in die innersten Tiefen der tragischen Komposition. Aber die Methode seiner Untersuchung, die Form der Darstellung war eben eine ihm durchaus eigentümliche. In Tiefe und Gründlichkeit, in der Neuheit und Originalität der Gedanken, im sachlichen Ernst, im reinsten Wahrheitssinn erinnern sie nur an ihn. Seine wie Lessings Absicht war es, vor allem die gegenwärtige dramatische Produktion mit sich selbst zu verständigen über den Zweck, die Mittel der Tragödienbehandlung, durch Aufstellung der Shakespeareschen Dramaturgie, was freilich in vieler Beziehung mit einem Sichabwenden von dem Ziele der gegenwärtigen Produktion, mit einer Verwerfung derselben fast gleichbedeutend war. Einzelne Teile seiner Untersuchungen veröffentlichend, hätte er fast mit allen kämpfen müssen. Was hätte das dem Dichter genützt? Die Sache sollte in künstlerischer Gestalt abgeschlossen für sich selbst sprechen. Es war der schwierigste, aber für seine Natur der richtigste und, wie die Sachen noch jetzt liegen, sicher auch der allseitig förderndste Weg.

Dies waren meiner Überzeugung nach die Gründe, warum er selbst einzelne Stellen seiner Studien durchaus nicht veröffentlichte. Und so muß denn auch hier ausdrücklich davor gewarnt werden, einzelne Stellen, zumal polemischen Inhalts, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu betrachten. Was da oft paradox erscheint, das wird erst durchs Ganze seine Wahr-

heit und volle Berechtigung erhalten und zeigen. So steht er denn auch in diesen Studien auch als Forscher, wie als Dichter in seinen Werken und Plänen, als eine fest und sicher in sich abgeschlossene, durchaus eigentümliche Charaktergestalt da, mehr in künstlerischer als in wissenschaftlicher Darstellungsweise fest beharrlich auf die Erforschung des Zieles des modernen Dramas gerichtet. — Die innerste Eigentümlichkeit seines Talents und Charakters trieb ihn zu Shakespeare. Wie wir seine Jugenddramen instinktiv an die Bestrebungen der deutschen Sturm- und Drangzeit anknüpfen sahen, wo der Einfluß Shakespeares auf das deutsche Drama begann, der in Lessings, Goethes und Schillers Dramen zur originalsten Nachfolge Shakespeares führte, so knüpften auch seine Studien direkt an jene Bestrebungen an, durch die genaueste Analyse der Komposition Shakespeares. Diese zeigte ihm immer klarer und anschaulicher, daß die Mängel jener Dramen großenteils aus falscher Nachahmung derselben, aus einem Abweichen von ihr entstanden waren. „Die falsch verstandene Shakespeare-Form ist ein künstlerisches Unding, die richtig gehandhabte die einzig mögliche für das nicht antike Drama." Dies Hauptthema wird in den Shakespeare-Studien durchgeführt, man kann es das Motto derselben nennen. Worin Shakespeare nachzustreben sei, was jene Sturm- und Drangzeit, was Ludwig selbst, als er seine Jugendwerke dichtete, meist falsch verstand, worin das Wesen der Shakespeare-Kunstbehandlung, besonders auf dem Gebiete der Tragödie bestehe, allen anderen gegenüber, worin diese zu ihrem Nachteil von ihr abweichen, worin sie ihr sich wieder nähern müssen — dies sich und anderen klar zu machen, das war das Hauptthema, das feste Ziel dieser Studien. Daß er, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, das Heil des deutschen Dramas nur in der originalen Nachfolge der Kunstbehandlung Shakespeares sah, daß er nach ihrer Vollendung mit echtestem Beruf strebte, dies ist ein großes, rühmenswertes Verdienst in einer Zeit, wo die dramatische Dichtung vom hohen Ziele der echten Tragödie immer beklagenswerter sich leichtfertig und beifallssüchtig abwendete. Wie Cornelius, war er fest und unbeugsam auf die reinsten, edelsten Ziele deutscher Kunst gerichtet, jedem Nachgeben gegenüber

dem Modegeschmacke unzugänglich. So wenig ihn auch seine eigenen Werke, diesem Ideale gegenüber, befriedigten, so hielt er doch unerschütterlich fest an diesem Ziele und ließ sich in der Verfolgung desselben durch nichts, auch nicht durch den immer zunehmenden Verfall der dramatischen Kunst, beirren. Warum dieses Ideal ihm als das höchste, als das vom deutschen Drama zu erstrebende galt, darüber giebt das künstlerische Glaubensbekenntnis seiner Studien den vollständigsten Nachweis.

So wurde ihm denn Shakespeare geradezu die Norm, der Regulator fürs deutsche Drama, der feste Maßstab seines dramaturgischen Urteils, der sicherste Weg der Fortentwickelung deutscher Kunst, ganz so wie für Winckelmann die Antike. Er studierte die Natur in Shakespeares Werken, wie sie einst Winckelmann in den Kunstwerken der antiken Welt studierte. Wie Winckelmann durch die griechische Kunst, so kam Ludwig durch Shakespeares Kunst erst zur vollen Klarheit über sich selbst, über die Fortentwickelungswege der deutschen dramatischen Kunst. Wie man Winckelmann und Lessing antike und doch durchaus deutsche Naturen nannte, so wüßte ich keinen, der wie Ludwig im strengen Wortsinn eine Shakespearesche, urdeutsche Natur genannt zu werden verdiente. Den Weg, den unsere klassische dramatische Dichtung so glücklich begann, auf dem sie das Echteste, Beste erreichte, der nur zu bald wieder verlassen wurde, konsequent und energisch zu verfolgen, das war nach Ludwigs Überzeugung jetzt vor allem die Aufgabe. — Die alte Zeit drängte zum Abschluß, eine neue, durch politische Kämpfe immer näher geführt, begann bereits aufzudämmern. Es galt, auch auf dramatischem Gebiete mit den Mängeln und Fehlern der alten Zeit gründlich abzuschließen und aufzuräumen, am Echten, Fortzugestaltenden derselben festzuhalten. So faßten denn seine Shakespeare-Studien direkter und konsequenter als die früheren und gleichzeitigen, das Verhältnis der dramatischen Komposition Shakespeares zur deutschen, im Interesse der Fortentwickelung derselben immer schärfer und bestimmter als das Hauptthema der Untersuchung, sie suchten anschaulichst nachzuweisen, wie die ethischen und künstlerischen Mängel der einseitig-idealistischen, wie der ein-

seitig-realistischen dramatischen Behandlungsweise entstanden, wie sie wurzelhaft zu beseitigen seien.

Der Abschluß dieser wichtigen Untersuchung ist auch in den Studien Ludwigs noch nicht erschöpfend gemacht. Manches bedarf noch weiterer Ausführung, mannigfacher Berichtigung. Dies nachzuweisen ist hier nicht der Ort, wo es nur darauf ankommt, das zum Verständnis, zur Charakteristik des Werkes und des Dichters unumgänglich Notwendige zu besprechen.

Die künstlerische Läuterung seines Talents auf dem Wege der Shakespeare-Studien habe ich in der Darstellung des Gärungsprozesses seiner Pläne und Fragmente nachzuweisen versucht. Was ihn mit innerstem Naturdrange zu Shakespeare trieb, das war doch vor allem sein bestimmtestes Talent dramatischer Leidenschaftsdarstellung, das ihn schon in der Jugendzeit vorzugsweise zur Tragödie drängte. Es hatte die bei uns sehr seltene Eigenschaft, die Leidenschaft mit intensiver Kraft, mit reichem Naturdetail darzustellen. Sie lebte in ihm, die dämonische Gewalt der Leidenschaft, sie zeigte seiner Phantasie das anschaulich-lebendigste Bild leidenschaftlicher Gestalten in dramatisch-bewegter Gebärde. Die idealistisch-deklamatorische Behandlung der Leidenschaft erkannte er immer klarer als den wesentlichen Fehler, als den verderblichsten Abweg von der echten Tragödie. In der Leidenschaftsdarstellung der tragischen Charaktere fand er den Hauptunterschied der Komposition Shakespeares von allen anderen Behandlungsarten, besonders auch der deutschen. Fand er, wie seine Briefe zeigen, schon in früher Jugendzeit, daß im Leben und in der Kunst das männliche Prinzip auf dem Wege immer zunehmender Bildung mehr und mehr schwinde, daß es sich dem weiblichen zu sehr nähere und nachbildend anschmiege; vermißte er eine mannhaft-ethische Darstellung der Leidenschaft infolge falscher, schwächlicher, philosophisch-sentimentaler Humanitätsbegriffe schon damals in der deutschen Tragödie, so wurde es ihm auf dem Wege seiner Studien immer klarer, daß eben darin der Kern und die Wurzel der dramatischen Komposition Shakespeares, die ethische und künstlerische Vollendung derselben, zugleich aber auch der wurzelhafte, geheimnisvoll-triebkräftige Grund und Boden aller echten Wirkung der Schauspiel- und Dichtkunst liege. Er verwarf

immer entschiedener die feurig-ungestüme, wild-naturalistische Darstellungsweise der Leidenschaft, die in seinen Jugendwerken durchaus vorherrschte, er versuchte eine völlig veränderte auf dem Wege Shakespeares.

„Der Willkür des falschen Idealismus zu entfliehen, war ich dem Naturalismus in die Hände geraten. Die großen Mängel meiner früheren Versuche schrieben sich von einem Fehler her, in den ich geraten war, um einem anderen zu entgehen. Natürlich, daß ich, sobald ich jene Fehler erkannte, sie zu vermeiden strebte. Ich sah aber bald ein, daß mir dies nicht gelingen würde, ehe ich nicht die Ursache derselben entfernt hätte. Da diese nun als bereits in die innerste Natur meines poetischen Erfindens und Schaffens übergegangen sich erwies, blieb mir nur die Wahl, in meinem alten Irrwege fortzugehen, der, wie ich wohl begriff, endlich aus aller Poesie in die gemeinste Wirklichkeit führen mußte, oder meine ganze Natur zu revolutionieren. Die letztere Partie zu ergreifen war aber nur dann möglich, wenn ich eine längere Pause in der Produktion machen durfte. Ein freundliches Geschick brachte mir im rechten Augenblicke den Antrag bewußter Pension, und ich nahm ihn mit Dank und Hoffnung an. Ich darf auch wohl sagen, daß ich mit Energie den Prozeß der Wiedergeburt begann, und in seinem Verfolge mir weder Trägheit noch Mangel an Ausdauer vorzuwerfen habe, denn die mannigfachen Störungen durch Kränklichkeit zu verhindern, hing nicht von meiner Willkür ab." So spricht er selbst in einem Briefentwurfe an Geibel. Die Studien sind nun eben dieser Revolutionsprozeß seiner innersten Natur. Die in der Niederschrift erwähnte Pension des Königs Max von Bayern machte ihm die Fortsetzung seiner Studien möglich, sie brachte der Nation eine reiche, köstliche Frucht. --

In der Leidenschaft erkannte Ludwig das Grundwesen, das schöpferische Element der menschlichen Natur, in der Darstellung ihrer Selbsttäuschungen, Blendungen und Abwege die Aufgabe der echten Tragödie. Die Leidenschaft zu bändigen, zu beherrschen, von ihr frei zu werden, um sie künstlerisch darzustellen, darauf ging all sein Streben. Das war es, was ihn, wie Lessing und Goethe, zu der großartig-ruhigen, tief-

einsamen Charaktergestalt Spinozas trieb, der auch ihm die heiße Stirn kühlte wie Friedensluft ewiger Wahrheit im verworrenen Tumulte kämpfender Leidenschaften und Irrtümer des Lebens. In Shakespeares Welt fand er dies in noch lebenswahrerer, ethisch-reinerer Vollendung ausgeprägt und gestaltet. Die Selbstzerstörungsprozesse der Leidenschaft im künstlerischen Spiegelbilde, ganz der Lebenserfahrung gemäß dargestellt, uns zur klarsten Erkenntnis und Beherrschung der Leidenschaft im Leben selbst führend — das war es, was er suchte, was er auf dramatischem Gebiete nirgends in reinerer Vollendung fand, als bei Shakespeare. Die reifste Frucht seiner Shakespeare-Studien, sein „Zwischen Himmel und Erde" zeigt in der künstlerischen Darstellung der Leidenschaft, allen seinen früheren Werken gegenüber, daß die original-deutsche Art und Natur durch die Nachfolge Shakespeares nicht gehemmt und gestört, sondern nur immer mehr gefördert, gestärkt und auf den rechten Weg ihrer Vollendung geführt wird. Handelt es sich doch auch bei der genauesten Betrachtung seiner Komposition keineswegs um Nachahmung einzelner Werke, nicht um Schulsystembegriffe, nicht um totes Bücherstudium, sondern um Lebensgestaltung, und zwar im christlichen Sinn, nach christlich-ethischer Weltanschauung, um eine Nachfolge im Geist und in der Wahrheit. — Daß ein echt dramatisches Talent durch Shakespeares menschliche und künstlerische Vollendung erst zur vollsten Klarheit, zum richtigsten Wege der dramatischen Kunstbehandlung zu gelangen vermag, daß alle Fehler der bisherigen deutschen dramatischen Dichtung nur durch das Fortbauen auf dem Grunde der Shakespeareschen Kunstbehandlung aufzuzeigen und zu beseitigen sind, daß alle Vorzüge bisher eben durch die originale Nachfolge derselben erreicht wurden, das hat Ludwig bis zur letzten Lebensstunde als seine innigste Überzeugung bekannt und treulichst festgehalten. Die immer zunehmende Klarheit und Festigkeit dieser Überzeugung war die reinste Freude, das beseligendste Glück seines Lebens.

Nichts lag auch ihm ferner, nichts suchte er als verderblichen Irrtum gründlicher in seinen Studien zu bekämpfen, als die noch immer wieder auftauchende Ansicht auch sehr tüchtiger Dramaturgen, daß Shakespeares dramatische Kompo-

sition mit der antiken, mit Schillers, mit der französischen u. a. zu vereinen, zu verschmelzen, und so durch Kombination, durch Kompromiß derselben die Gestalt des modernen Dramas zu finden sei. Warum nicht, dies weisen eben seine Studien anschaulichst nach. —

Wie mächtig der Einfluß Shakespeares auf Ludwigs ethische Durchbildung war, das zeigte sein im Glück und Unglück nie getrübter, mannhafter Gleichmut, den ich bei keinem Lebenden in gleicher Vollendung ausgeprägt fand. — Auch das Streben nach künstlerischer Vollendung, das man die Hauptleidenschaft seines Lebens nennen kann, ist nicht frei von dämonischen Irrungen und Selbsttäuschungen. Die Niederschriften seiner Selbstbekenntnisse beweisen es, wie klar und unbefangen er sie durchschaute und erkannte. In so schweren Lebens- und Leidenskämpfen konnte auch die gewaltigste Kraft leicht zur Verbitterung, zur Verzweiflung geführt werden. Ihm stärkten sie nur den stillen, erhabenen Gleichmut des echten Weltweisen. Die Mischung leidenschaftlicher Phantasieglut der echten Dichternatur, und besonnener, die Leidenschaftsdämonen beherrschender, beschaulichster Ruhe gab seiner Erscheinung, seinem ganzen Wesen einen mächtig anziehenden, magischen Zauber, eine stille, priesterliche Hoheit und Würde, fast an die Patriarchen und Propheten der alten Zeit erinnernd. Diese in schweren Kämpfen sich immer reiner durchbildende, tief-ernste und doch so kindlich-schlichte, gewaltig emporstrebende Natur würde alle inneren Disharmonien, auch die des kritischen und dichterischen Talents bewältigt und aufgelöst haben, aber den Kämpfen der Erde entrückt, wird sie segensreich fortleben unter uns, die Geister läuternd und befreiend, die Herzen durch die Reinheit ihres Seins und Strebens erhebend und labend, zur Fortgestaltung des kühn begonnenen Werkes mahnend und drängend. Wohl las man auf der tief-durchfurchten, markigen Stirn, im Blicke der tief-innigen, elektrisch-leuchtenden und doch so wunderbar-milden, treuherzigen Augen, in dem an Tizians, an Rembrandts Bildnisse erinnernden tief-dunkeln, bräunlichen Farbenton, in den gewaltigen Zügen des edlen Antlitzes die lebendigsten Spuren tief innen glühender vulkanischer Leidenschaft, aber die mild-ernste, sich immer gleichbleibende Ruhe und Hoheit der Gestalt,

die besonders in der letzten Zeit immer entschiedener vortrat, war der Grundton, der Grundcharakter, das anschaulichste Zeugnis eines treu und redlich durchkämpften, dem Reinsten und Edelsten sich freudig opfernden Lebens. Der mannhaft-schlichte, heldenhaft-erhabene Gleichmut, den er bis zur letzten Stunde, umhüllt von dem Schauern des Todes, sich bewahrte, zeigte reinste menschliche Vollendung, eigentümlichste Schönheit. Sie strahlte wie ein Lichtglanz um ihn, als das Leben entflohen war, und einen Abglanz davon zeigt noch jetzt der herrliche, gleich nach seinem Abscheiden abgeprägte, wunderbar-plastische Formabdruck seines edlen, tief-ernsten Künstlerhauptes, in milder, schweigender Majestät an die vollendetsten Gebilde der alten Welt erinnernd.

Noch in unserer letzten Gesprächsstunde sprach es Ludwig mit tief ergreifender, schlichter Innigkeit aus, daß kein Dichter auch im Leiden ihn so gestärkt und befestigt habe, wie Shakespeare, daß er ihm noch weit mehr als Läuterung seiner künstlerischen Anschauung zu verdanken habe.

Daß er, unbeirrt von vielen der deutschen Natur eigentümlichen Vorurteilen, festhielt am Ziele einer original-deutschen Nachfolge Shakespeares, das gab ihm, wie H. v. Kleist, eine sehr isolierte, aber eine entschieden bahnbrechende, reformatorische Stellung. Der Streit über einzelnes wird nicht ausbleiben, aber die Wahrheit seiner künstlerischen Überzeugung wird mehr und mehr durchdringen und schöpferisch fortwirken. „Ich habe, so weit ich mich kenne, ehrlich geforscht, und gebe ehrlich die Resultate meiner Forschungen hin. Ich handle, wie meine Natur gebietet, mögen es andere auch thun.“ — Ob es dem deutschen Drama noch gelingt, auf diesem von Ludwig so entschieden geforderten Wege nochmals zu einer neuen Blütezeit zu kommen, das wird zumeist davon abhängen, ob ihm verwandte Dichter- und Schauspielertalente kommen, die diesen Weg mit unzersplitterter Kraft einzuschlagen den Mut und Beruf haben. Es giebt Zeiten, wo der scheinbar scheiternde Genius die irrenden Talente sicherer auf den rechten Weg führt, als die scheinbar glücklich Gelandeten. Man denke an Carstens, an seinen großen Nachfolger. — Keine Kunst- und Litteraturgeschichte zeigt wie die deutsche, daß auch die dunkelste, hoffnungs-

loseste Nacht immer wieder neuen Tag brachte, daß auch dem schmachvollsten Verfall immer wieder eine neue, heitere, kraftstrotzende Blüte folgte. Warum sollte er denn nicht darauf hoffen, nicht danach streben! — Die Wenigen, die mit den dramatischen Bestrebungen der neuesten Zeit nicht im Einklange sind, die nach festem Grund und Boden umschauen, werden durch die tief begründete Wahrheit seiner Überzeugungen, durch die scharf einschneidende Kritik der Fehler unserer dramatischen Dichtung, auch in der klassischen Periode, innerlichst gefördert und auf den rechten Weg geführt werden. Daß junge aufstrebende Talente durch sie gefördert werden möchten, darauf hat er in düsteren Leidensstunden gehofft, als er selbst die Hoffnung aufgeben mußte, für sich selbst das zu erreichen, was er mit voller Klarheit, mit echtestem Berufe erstrebte. „Der Mensch," so steht auf einem Zettelchen seines Nachlasses, „tauscht die Hoffnungen, aber zu hoffen hört er nicht auf. Unser Glauben und Hoffen war unser Leben. Und so mag es immer nur leere Hoffnung gewesen sein, daß, was mir selbst nicht mehr, doch anderen zu gute kommen könnte; sie gab mir die Kraft, weiter zu studieren und ersetzte mir die Vorfreude eigenen Gelingens, die ich allmählich verlor." — Wie seine Gespräche von Eitelkeit, Scheinsucht und Selbsttäuschungen befreiten und in sokratischer Weise zur Selbstbesinnung, auf den rechten Weg des Lebens führten, so werden sie nun auch fortwirken auf seine Nachwelt als Mahn- und Weckrufe im teueren Vermächtnis seiner Studien. Wenn seine Dichterwerke, besonders sein „Zwischen Himmel und Erde" der Welt schon die gewaltige Kraft des echten Herzenskündigers und Gewissenschärfers offenbarte, der mit erschütterndem Ernste die Nacht der Leidenschaft, die dunklen Rätsel unseres Seelenlebens mit priesterlicher Würde, mit lichter Klarheit erhellte und deutete, so wird man in diesen Studien die lautere, ureigene Quelle seiner Dichtergröße finden, im großartigen Wahrheitssinn, in der wundervollen inneren Übereinstimmung dieses vom Anfang an bis zuletzt sich gleichbleibenden, unerschütterlich festen, durchaus mannhaften Charakters, dem moderne Sentimentalität allezeit fern blieb. Die ganze, volle Bedeutung dieses echt deutschen Mannes, sein innerstes Sein und Wesen

kann doch erst aus diesem seinen Studienwerke ganz erkannt werden. —

Nachdem ich den Hauptinhalt, die vorgefundene Gestalt und Methode der Studien, ihren Einfluß auf Ludwigs Entwickelung als Dichter und Forscher beleuchtet, und die Methode meiner Herausgabe derselben dargelegt habe, ist hier nun noch der wesentliche Inhalt, der innere Zusammenhang und Fortschritt der Untersuchungen, nach der Reihenfolge der einzelnen Manuskriptbände, übersichtlich darzustellen und zu charakterisieren und über mein Verfahren bei der Auswahl und Anordnung derselben genauere Rechenschaft abzulegen. —

A. Aus umfangreichen dramaturgischen Heften und Nachlaßblättern früherer Zeit vom Jahre 1840—50 habe ich hier eine kleine Auswahl mitgeteilt, als erste Anfänge der Shakespeare-Studien, Vorstudien, die später mannigfach berichtigt und umgebildet wurden. Manches Hierhergehörende wurde im biographischen Abschnitte mitgeteilt, um die allmähliche Klärung der künstlerischen Anschauung Ludwigs zu veranschaulichen.

B. Manuskriptband I (Heft 1) der Shakespeare-Studien, gr. 4°, 248 Seiten.

Die Niederschriften sind in den Jahren 1851—55 entstanden, jedenfalls nicht vor 1850, was aus einzelnen Bemerkungen nach Theateraufführungen, denen Ludwig beiwohnte, zu ersehen war. — Mehr als in den anderen Bänden finden sich hier Bemerkungen auch über neuere Dramen, meist jedoch über ältere, leider vergessene, von Leisewitz, Klinger und Schröder, deren Studium dem Dramatiker noch immer sehr zu empfehlen ist. Die Hauptthemas der Untersuchungen über die Tragödie treten schon in diesem Bande anschaulichst vor, als Didaskalien zu den Dramen, oder in davon abgesonderter freier Betrachtung, auch das Hauptthema über das Verhältnis der tragischen Behandlungsweise Shakespeares und Schillers, das in den späteren Bänden noch präziser und vielseitiger erörtert wird. Nichts Wesentliches wurde davon ausgeschieden, nur einzelnes, später besser Begründetes, präziser Gefaßtes, und manches, was Ludwig selbst bei der Veröffentlichung unzweifelhaft ausgeschieden haben würde. Manches später

Wiederholte wurde beibehalten, weil es als besonders wichtig, als typisch charakteristisch, öftere Beleuchtung wünschenswert machte, auch um durch das sich mehr und mehr Klärende seines Urteils den Entwickelungsprozeß seiner künstlerischen Grundsätze möglichst zu veranschaulichen. Schon hier sucht er sich das wesentlich Verschiedene der Behandlungsweise Shakespeares den anderen, besonders der deutschen gegenüber, anschaulich klar zu machen. Vieles darüber bereits von Huber, Woltmann, Tieck, Gervinus u. a., meist nur beiläufig Erörtertes, wird eindringlich untersucht, von technischen Gesichtspunkten aus neu beleuchtet. Die Untersuchungen über den Unterschied der englischen und französischen, der freien und der konzentrierten dramatischen Form, über die aus den Grundbedingungen derselben entstehenden Vorteile und Nachteile treten hier bereits immer lebendiger vor. — Es beginnen hier die feinen Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs, über die Art und Einteilung der Szenen, über das Tragische der sogenannten gleichen Berechtigungen, über realistische und idealistische Behandlungsweise, über den Widerspruch in den tragischen Charakteren, über die Behandlung des Peinlichen, über die ideale Behandlung der Zeit und des Ortes bei Shakespeare, über den kausalen und pragmatischen Nexus, sowie die Forschungen über die Natur der Leidenschaft und über ihre künstlerische Behandlung. Nur einiges zu Subtile und Individuelle wurde ausgeschieden. Schon hier war das Detail oft sehr überwuchernd, wie in den Plänen, was die Übersicht des Ganzen ohne sorgfältige Ausscheidungen beeinträchtigen würde. Es wurden schon hier zu viele Detailregeln der Komposition schematisiert, aber nicht im wesentlichen zusammengefaßt, die ich ausschied, weil Ludwig es selbst gethan haben würde. Er klagt in einer Niederschrift selbst „über sein oft zu weit getriebenes Individualisieren, auch in der Analyse. Er zerlege jede neue Anschauung zu sehr in ihre Teilvorstellungen, er fürchte seine intuitive Fähigkeit durch Analyse zu zerstören." — Unklar gefaßte Sätze, wenn der Inhalt später in reiferer Gestalt wiederkam, wurden ausgeschieden. Ebenso die ausführlichen Exzerpte aus dramaturgischen Werken Hubers, Woltmanns, Immermanns, J. Schmidts, Gervinus',

dessen treffliche Zusammenstellung des Wesentlichen und Charakteristischen der Behandlungsweise Shakespeares, im vierten Bande seines Shakespeare, Ludwig vollständig billigte und immer wieder studierte. Er führte vieles darin nur Angedeutete im Interesse der dramatischen Praxis weiter aus. J. F. Schönes Abhandlung über Richard III. erwähnte er mit dem Bemerken, daß seine Untersuchung in verdienstlicher Weise an die Lessings über die tragischen Charaktere anknüpfe und sie fortsetze. — Ludwig selbst that dies in den späteren Bänden noch gründlicher, vieles erweiternd, berichtigend, abschließend. Die Exzerpte aus Meyers Biographie L. Schröders, aus Maaß' Schrift „Über die Leidenschaften", die er immer wieder studierte, aus Lewes, mit dessen dramaturgischen Urteilen er meist übereinstimmte, aus Zimmermann, Ed. Devrients Geschichte der Schauspielkunst u. a. wurden sämtlich ausgeschieden. —

C. Manuskriptband II (Heft 2), gr. 4°.

Zunächst ist hier zu erwähnen, daß dieser Band II zwei chronologisch auseinanderliegende Hefte (Heft 2 vom Jahre 1855—56 und Heft 4 vom Jahre 1858—60) enthält, die Ludwig wohl des Bogenformates wegen zusammenbinden ließ. Band III enthält das dazwischenliegende Heft 3 (1857—58). — Dies Heft 2 enthält 78 enggeschriebene Seiten. Der Text ist oft schwer zu lesen wegen vieler Noten, Einschaltungen, Korrekturen. Es waren hier noch mehr Ausscheidungen notwendig als im Band I, weil vieles oft wörtlich wiederholt, manches später von ihm verworfen oder präziser, anschaulicher gefaßt wurde. Das Detail wurde, wie in seinen Gesprächen, immer wieder analysiert, fast mit dem Mikroskop, mit der Lupe betrachtet. Manches zu Minutiöse wurde daher auch hier ausgeschieden. Wiederholungen desselben Themas ließ ich oft absichtlich stehen, weil es doch zugleich von neuen Seiten beleuchtet wurde, besonders in den Untersuchungen über die Behandlung des Dialogs, über die künstlerische Behandlung gegenüber der naturalistischen. Einzelne etwas verworrene, inkorrekte Sätze mußten, der Wichtigkeit des Inhalts wegen, unverändert aufgenommen werden.

Die Hauptthemas der Dramaturgie treten nun immer schärfer beleuchtet vor. Für den Dichter und Schauspieler sind

besonders die Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs wichtig und lehrreich, an Engel, Hurd, vor allem an Lessing erinnernd, nur daß Ludwig fast immer nur Beispiele aus Shakespeare: aus Hamlet, Othello, Macbeth, Lear anführt. Ein sehr anschauliches Beispiel aus Hamlet wurde vollständig abgedruckt, weil es zeigt, wie fein Ludwig die dramatische und schauspielerische Organisation jeder Szene durchempfand, wie sehr er auch als Schauspieler, nicht bloß als Dichter zu lesen verstand. Das Poetische haben viele im Shakespeare erkannt und gezeigt, das Schauspielerische in ihm nur sehr wenige.

Seine Bemerkungen über Törrings, Hebbels Bernauerin-Dramen wurden bei Besprechung der Bernauerin-Dramen und Fragmente Ludwigs, teils hier abgedruckt. — Auch in diesem Bande ist alles auf die Tragödie, auf Shakespeares Behandlung derselben gerichtet. Die Themas des ersten Bandes kommen wieder, von neuer Seite beleuchtet, die Haupt- und Nebenthemas treten wie im freien Gesprächsgange vor und zurück, künstlerisch gruppiert.

Daß Ludwig seinen Studien über den Dialog Shakespeares nicht den englischen Originaltext, sondern Schlegel-Tiecks Übersetzung zu Grunde legte, das wird hoffentlich nicht befremden. Ihre Vortrefflichkeit ist auch in England anerkannt, sie beweist, daß die deutsche Sprache vorzugsweise geeignet ist, der dramatischen Dialogbehandlung Shakespeares in musterhafter und originaler Weise nachzustreben. Übrigens tadelte auch Ludwig manches in Schlegels Übersetzung, sie war ihm, wie wir sehen werden, besonders bei charakteristischer Affektdarstellung oft zu fließend, nicht unmittelbar, nicht fertig genug für schauspielerische Darstellung. Ludwig lernte noch in den letzten Jahren englisch und las einige Tragödien Shakespeares im Originale. — Das wichtige Thema über die Motivirkunst tritt scharf hervor, wird aber später noch anschaulicher erörtert. Ebenso das über Naturwahrheit und Kunstidealität, über Stil und Manier, über das Dramatische und Theatralische, das sogenannte Bühnengerechte, über idealen und pragmatischen Nexus. Das später noch anschaulicher besprochene Thema über Furcht und Mitleid, Schuld und Leiden tritt schon hier in den Vordergrund, und mit ihm das Hauptthema über Shake-

speares und Schillers tragische Kunstbehandlung. — Die Studien über die Leidenschaft und ihre künstlerische Behandlung, die ihn in der Zeit, wo er „Zwischen Himmel und Erde" dichtete, sehr lebhaft beschäftigten, werden auch dem Maler, Bildhauer und Musiker erwünscht und förderlich sein. Der Vergleich Shakespeares und Tizians beschäftigte ihn oft. Auf die Bemerkung Immermanns über Tizians Venus kam er immer gern zurück, er beleuchtete das Thema der Natur- und Kunstwahrheit dabei immer wieder von neuer Seite durch anschauliche Beispiele. Das Verständnis, die Durchdringung aller Künste und ihrer Kompositionsgeheimnisse war ihm Lebensbedürfnis, wie jedem echten Dichter.

Die umfangreichen, sorgfältigen Exzerpte, besonders aus dramaturgischen Werken, so interessant sie auch sind, wurden sämtlich ausgeschieden. Es sind dies viele aus Maaß, mit detaillierten, immer wieder neu schematisierten Tabellen über die Leidenschaften und Affekte; aus Götzingers Sprachlehre, aus Kants Anthropologie, aus Immermann, mit dessen Vorrede zum „Hofer" er sehr einverstanden war; aus Hurd, dessen Bemerkungen über das Sichausleben der poetischen Charaktere er wesentlich erweiterte, dessen naturalistische Grundsätze er verwarf; aus Devrients Geschichte der Schauspielkunst, die er sehr verehrte und immer wieder studierte. Manches schon von anderen Bemerkte wurde mit neuer originaler Fassung, mit so durchdringendem künstlerisch praktischen Blicke erörtert, daß es schon deshalb nicht ausgeschieden werden durfte. —

D. Manuskriptband III (Heft 3), gr. 8°.

Er enthält in Groß-Oktav 142 Seiten, oft schwer zu entziffern, weil eng, in- und durcheinander geschrieben, und oft korrigiert. Die Niederschriften sind aus den Jahren 1857 bis 1858.

Es war hier sehr viel auszuscheiden, viele oft wörtliche Wiederholungen aus den früheren Heften. Aber der Inhalt zeigt nach den Ausscheidungen des Unwesentlichen, zu Individuellen, ein immer tieferes Eindringen in die wichtigsten Themas der tragischen Komposition. Die lebendige Originalität seiner Gesprächsweise gestaltet sich nun immer mehr zur Methode der Untersuchung. In sokratischer Weise schweift sie

oft in scheinbar ganz fernliegende Gebiete ab, sie beleuchtet manches nur andeutungsweise, zu tieferer Ergründung auffordernd, aber aus den Nebenthemas tritt oft plötzlich das Hauptthema wieder hervor, neu beleuchtet, schärfer, bestimmter, anschaulicher dargestellt. Scheinbar Paradoxes enthüllt sich uns als volle Wahrheit. — — Die Art und Weise des freien, ungezwungenen, künstlerisch vollendeten dramatischen Fortschritts des Shakespeareschen Dialogs wird von Ludwig mit feiner Beobachtung nun immer klarer entwickelt. Die Analyse desselben tritt in diesem Bande in den Vordergrund, sie beleuchtet das Hauptthema, die dramatische Behandlungsweise Shakespeares gleichsam im typischen Spiegelbilde. Wie der Naturforscher immer wieder die Arten und Unterarten der Gattung studiert, um die ewigen, unwandelbaren Gesetze der schaffenden Natur, um den Zweck der Gattung zu erkennen und zu enthüllen, so suchte Ludwig durch oft fast mikroskopische Untersuchung, durch detaillierteste Analyse des Shakespeareschen Dialogs immer tiefer einzudringen in die psychologischen Gesetze seiner künstlerischen, dramatischen Behandlungsweise, sie anschaulichst aufzuzeigen. Wie in seinen Gesprächen, werden oft in scheinbar ganz beiläufigen, gelegentlichen Studienbemerkungen manche tief eingewurzelte Vorurteile der deutschen Dramaturgie in der Wurzel angefaßt und beleuchtet. Ganz wie bei Lessing. — In den besonders für Dichter und Schauspieler lehrreichen Dialoguntersuchungen wird man viel Neues und Anregendes finden, das zu neuer Forschung drängt, die Beobachtung und Erkenntnis des echt Dramatischen schärfend und fördernd. Dies zeigt sich ja ebenso im Baue der kleinsten Szene, wie im Baue des Ganzen, ja man erkennt es im lebendigst-anschaulichen Spiegelbilde am sichersten, wenn man die Bewegungsgesetze der einzelnen Szenen aufmerksam beobachtet und analysiert.

Manches in diesem Bande ist nur lakonisch angedeutet, aber doch oft schärfer beleuchtet als in den späteren Bänden, wo die Zusammenstellung des beobachteten Details in anderer Fassung immer wieder versucht, doch nicht glücklicher erreicht wurde, wie ja oft auch im Gestaltungsprozesse seiner dramatischen Pläne. Der erste geniale Blick, das Grundaperçu seiner

naiven Anschauungsweise war meist durchdringender, überzeugender als die späteren Versuche, das Gefundene zusammenzufassen, wobei das Detail meist nochmals im Detail analysiert wurde.

Daß Ludwigs Dialog schon im „Erbförster", wie auch der Lessings und H. v. Kleists, in den feinen, mimischen Wendungen und Retardationen mit Shakespeares Dialog in der That Ähnlichkeit hatte, das werden aufmerksame Beobachter wohl schon bemerkt haben. Dies zeigte sich eben auch in seinen Gesprächen, die oft mit versteckter Absichtlichkeit behaglichst abschweiften, auswichen, retardierten, die mehr erraten, aufspüren und selbst finden ließen, was denn eigentlich die Hauptsache, was das Wesen des Gegenstandes war, über den man eben sprach. Auch im Fortgange scheinbar gleichgültigsten Gespräches zeigte sich oft sein eminent dramatisches und schauspielerisches Talent, wie die Kunst des wohlgeübten Musikers in den genialen Ausweichungen, Trugschlüssen und harmonischen Auflösungen des Themas. Es war ganz Kunst und doch ganz Natur, hold verschleierte, naive, ureigene Natur. Was ihm instinktives Talent und sorgfältige Beobachtung wirklicher Gespräche im Leben zeigte, das fand er eben in reinster Vollendung, im künstlerischen Typus ausgeprägt im Dialoge Shakespeares, und ich wüßte keinen zu nennen, der die innerste Eigentümlichkeit, die volle Lebenswahrheit dieses Dialogs anschaulicher und lehrreicher analysiert und enthüllt hätte, auch Tieck nicht ausgenommen. Nur Lessings Analyse des Terenzdialogs, bei Gelegenheit der „Brüder" könnte hier als Vorbild genannt werden. Philosophen und Philologen lesen selten mit den Augen des Schauspielers, dies gehört aber vor allem zum Verständnis des dramatischen Dialogs. Wie und wodurch Shakespeare der Natur, der Wirklichkeit ihr künstlerisch-typisches Spiegelbild gab und ablauschte, das wurde Ludwig bei der Betrachtung seines Dialogs immer klarer. Hier fand er, was Diderot auf naturalistischem Wege rastlos gesucht und doch nicht gefunden hatte. Dabei kam er zugleich dem innersten Wesen seiner künstlerischen Spiegelung der tragischen Charaktere und damit dem Hauptthema, der Beleuchtung seiner tragischen Kunstbehandlung, der Wirklichkeit des Lebens gegenüber, immer

näher. Wie er in den Untersuchungen über Shakespeares Dialogbehandlung immer von der Beobachtung des wirklichen, dramatischen Gespräches im Leben selbst ausging, ganz ebenso suchte er schon in früher Jugend über das Wesen der tragischen Charaktere durch sorgfältigste Beobachtung der Wirklichkeit des Lebens klar zu werden. Die psychologisch tief eindringenden Bemerkungen über Leidenschaft und Affekt, über das aus ihrer innersten Natur sich gestaltende Schicksal der Menschen, über Ethik, Moral, sind hier oft wie in stenographierter Niederschrift seiner Gespräche aufbewahrt. Was er erst spät bei Shakespeare fand, das hatte er von früh an unbewußt in sich gefühlt, in der Beobachtung der Wirklichkeit geahnt und gesucht. Es trat nun immer lebendiger in den Vordergrund, seinen künstlerischen Gesichtskreis mächtig erweiternd. Anthropologische, psychologische Studien beschäftigten ihn schon früh lebhaft. Kriminalistische Schriften, Darstellungen psychologisch-eigentümlicher Leidenschaftsprozesse des wirklichen Lebens liebte er von Jugend an und studierte sie eifrig. Originelle, ihn pathologisch ergreifende Leidenschaftsprozesse, die ihm schon in der Kindheit nahe waren, beobachtete, durchschaute er schon früh. Sich loszumachen von ihrem pathologischen Eindrucke, dazu halfen ihm die Werke der romantischen Schule, die seine Jugendlektüre waren, nur wenig. Die Alten, Shakespeare, Goethe lehrten es ihm. Die Fehler künstlerischer Leidenschaftsdarstellung auch in den Tragödien unserer Klassiker wurden ihm doch erst auf dem Wege seiner Shakespeare-Studien vollständig klar. Er fand, daß Shakespeare wie in seiner Dialogbehandlung, so auch in der Darstellung der tragischen Charaktere und ihrer Schicksale weit mehr von der Wirklichkeit, von der Natur der Leidenschaft ausging, als die ihm darin doch am meisten verwandten Alten, mehr als alle modernen Dramatiker. Das Musterhafte seiner tragischen Darstellungsweise fand er eben darin, daß sie durchaus im Einklang war mit dem Prozesse, mit den Entwickelungsgesetzen der tragischen Charaktere und ihres Schicksals in der Wirklichkeit, sie künstlerisch spiegelnd im vergrößerten klaren Phantasiebilde.

So tritt denn nun in diesem Bande das Thema der tragischen Charakterbehandlung Shakespeares als ein Haupt-

thema, als der Central- und Kernpunkt seiner Untersuchungen immer entschiedener in den Vordergrund. Man wird hier und in den folgenden Bänden manche tiefe und neue Bemerkung und Forschung über Charakter, Temperament, Leidenschaft und Affekt, über Schuld und das aus ihr folgende Leiden, über ihre praktisch-dramatische und schauspielerische Darstellung finden, die das innerste Wesen seiner tragischen Kunstbehandlung und ihren Unterschied von der anderer Dramatiker anschaulichst klar machen. Psychologische Schriften, besonders Kants Anthropologie und Maaß, studierte er damals eifrig, auch Hegel und Solger, fand aber für diese der tragischen Kunstbehandlung wichtigste Untersuchung, trotz mancher Anregung, auch von ihnen sich nur wenig gefördert. Es war, meiner Überzeugung nach, ein glücklicher Instinkt seines Talents, daß er in der Jugendzeit nicht von philosophischen Universitätsstudien ausging, sondern, wie Montaigne, direkt von der Erfahrung, von der Beobachtung des wirklichen Lebens, und nur nebenbei von philosophischen Schriften, die mehr mit Anthropologie, Psychologie, als mit Metaphysik zu thun haben. Abstrakte philosophische Studien führten in der Jugendzeit nicht wegab, sie schwächten ihm nicht die sinnliche Kraft originaler, dichterischer Anschauung. Zwar ganz abweisen konnte er sie damals nicht, wo Hegels Ästhetik, die Geister mächtig fesselnd, fast überall herrschte und den Ton angab. Aber erst in der Manneszeit studierte er sie eifrig, als seine Anschauung schon fest und original ausgeprägt war, nicht in der Jugendzeit, nicht wie so viele zum Nachteil ihrer dichterischen Talententwickelung. Die besten und berufensten Dramatiker unserer Zeit begannen mit dem Studium derselben; ihre originale Phantasieanschauung, die Unbefangenheit ihres poetischen Talents wurde dadurch mehr beeinträchtigt als gefördert, was z. B. selbst bei Hebbels genialem dramatischen Talent im anschaulichen Beispiele vorliegt. Die Jugendeindrücke zu vergessen, sich von den Irrtümern loszumachen, die durch zu frühzeitiges Studium der Philosophen auf Universitäten eingesogen wurden, das ist im reiferen Alter viel schwerer als man glaubt. — Ludwig ging auch hier seinen eigenen Weg, von der Erfahrung, nicht von Schulphilosophie aus. Das für die poetische Praxis Gute und Brauchbare in

Hegels Schriften wußte er sehr wohl zu würdigen, seine innerste Natur war aber mehr auf poetische Darstellung als auf philosophische Begriffsanalyse angewiesen. Die spiritualistisch-hellenische, scholastisch-systematische Grundlage der Hegelschen Ästhetik, ihre hyper-idealistische Poetisierung der Welt und des Lebens lag Ludwigs Empfindungs- und Anschauungsweise jederzeit fern. Mit naivem Künstlerblicke beobachtete er die Erscheinungen des Lebens und der Kunst. — Maaß' „Über die Leidenschaften u. s. w." war bis zuletzt sein Lieblingsbuch, er erweiterte viele Untersuchungen desselben durch eigene Beobachtung. Auch in den Untersuchungen über die gemischten Gefühle und ihre künstlerische Behandlung in der Tragödie fußte er auf Lessings Untersuchungen, durch anschauliche Beispiele aus Shakespeare sie berichtigend und weiterführend.

Man wird in diesen und den folgenden Bänden darüber vieles finden, was, auch abgesehen vom dramaturgischen Werte, anregt und fördert. Ohne sein vorwiegend dichterisches, dramatisches Talent wäre Ludwig unzweifelhaft auf dem Wege dieser Forschungen ein Psycholog originalster Art, wenn auch sicher kein Schulphilosoph geworden. Es war der Weg, die Lehrmethode des Sokrates, des Montaigne, in original-deutscher Weise fortgebildet; gründlichste Beobachtung der menschlichen Natur, fast vollständige Unbefangenheit von nationalen Vorurteilen, und ein durchaus originaler Charakter machte sie zu Geistesverwandten. Ich kann nie Montaignes Schriften lesen, ohne an Ludwigs Gespräche zu denken. Sie waren sein Lieblingsbuch, er lernte sie aber erst spät kennen. Wie bei Montaigne, finden sich auch in Ludwigs Studien oft fruchtkeimende Ideen, die ihren Körper mehr suchen als erhalten, oft ist Wahres mit Halbwahrem, zunächst paradox Erscheinendem gemischt, aber so unzertrennlich gemischt, daß ich oft erst nach langer Erwägung, im Interesse der dadurch veranlaßten, weiter zu führenden Forschung, mich zur Ausscheidung doch nicht entschließen konnte. Ludwig kannte Herbarts Schriften nicht, mit dem er in psychologischer Beobachtung und Forschung viel Verwandtes hatte, nur daß er auf den Inhalt der Leidenschaftsprozesse und ihrer inneren Gesetzmäßigkeit, auf das Vor- und Zurücktreten ihrer Haupt- und Nebenvorstellungen im

anschaulichsten Nachweise noch mehr bedacht war, als auf mathematische Formeln. Doch drängte es auch ihn oft im Bezug auf den dramatischen Bau zu mathematischen, geometrischen Formelschemas, die er immer wieder neu entwarf, womit er jedoch zu keinen mitteilenswerten Abschlüssen kam. Glücklicher waren seine Versuche des Analogiennachweises der musikalischen Komposition, ihrer kontrapunktlichen Gesetzmäßigkeit, — und der dramatischen Komposition Shakespeares, die er in anschaulichen Beispielen oft klar beleuchtete. — Auch Schopenhauers Werke las er nie, dem er doch im Bezug auf die Musik, im Bezug auf die Grundanschauung, die Trennung des Intellekts und des Willens sicher beigestimmt hätte, die Ludwig als Hauptsache künstlerischer Behandlung in Shakespeares Werken erkannte und nachwies, über die er oft, ohne es zu wissen, geradezu mit Schopenhauers Worten sprach.

In den Vordergrund traten nun die Forschungen über tragische Schuld und ihre Folgen, über unsere Neigung, die Schuld zu verdunkeln, zu bemänteln, die in unserer Tragödie, auch bei Schiller, sich oft zeigt, die Ludwig als wesentlichen Grund der meisten Mängel derselben, Shakespeare gegenüber, erkannte und nachwies. Die Untersuchungen über den idealen, ethischen und pragmatischen kausalen Nexus, über die konzentrierte und freie dramatische Kunstform hängen damit innigst zusammen. Manches ist auch hier, wie bei Lessing, nur angedeutet, nicht erschöpft, aber so wurzelhaft angedeutet, daß es weitere Forschungen veranlaßt. Es sind eben auch hier überall fermenta cognitionis, Samen für die Nachwelt, oft in beiläufigen Bemerkungen versteckt, ausgestreut, die vorwärts drängen, deren Frucht nicht ausbleiben wird. Doch diese Forschungen über das Wesen der tragischen Charaktere, über ihre künstlerische Behandlung sind hier bereits zu wichtigen Resultaten gekommen. Er schwankte nie darüber, weder in den Gesprächen noch in den Studienniederschriften, was doch bei anderen Themas der Untersuchungen nicht selten der Fall war. Er hielt sie standhaft fest als einen Hauptgewinn seiner Studien, als den Kernpunkt, von dem aus die tragische Kunstbehandlung Shakespeares, das Verhältnis derselben zur deutschen erst ganz klar und anschaulich zu machen sei. Der

Gedanke der Veröffentlichung der Studien wurde ihm damals immer lebendiger. Viele forderten ihn auf, wenigstens einzelnes davon zusammenzustellen und zu veröffentlichen. Er versuchte es in den am Schluß der Auswahl dieses Bandes abgedruckten „Andeutungen", die er in den „Grenzboten" veröffentlichen wollte, wovon er doch schließlich absah. Es ist sehr charakteristisch, daß diese „Andeutungen" von dem Hauptresultat, über das Wesen, den inneren Widerspruch des tragischen Charakters nichts erwähnen. Und doch ist diese Untersuchung gegenüber der Kant-Schillerschen tragischen Theorie unzweifelhaft ein großes Verdienst Ludwigs, eine sehr wesentliche Klärung und Berichtigung der tragischen Kunstlehre. — Alte und neue Pläne drängten damals oft mit ungestümer Gewalt ein in den Text der Studien, besonders die wichtigen Umarbeitungsskizzen zur Bernauerin vom Jahre 1856; die Umbildungsgrundlage derselben, die im Jahre 1858 fragmentarisch ausgeführt wurde, keimte schon damals auf. Ebenso die Skizze des M. Falieri, der M. Stuart u. a. Diese Skizzen und Bemerkungen habe ich hier sämtlich ausgeschieden, aber genau durchgesehen, und soweit es zur Charakteristik seiner Pläne und Fragmente nötig war, in der Besprechung derselben mitgeteilt. Die Beschäftigung mit der Ausführung dieser Pläne, zu der aber die Resultate der Studien immer lebhafter drängten, hinderte die Ausführung, den Abschluß der Studien. Er schwankte damals oft zwischen den Plänen und Studien, ja er wollte letztere ganz aufgeben. — Er klagte damals, auch in den Niederschriften „die sinnliche Fülle, das Frische, Quellende der Farbe, das Helldunkel, die unmittelbare Erscheinung in ihrem Reichtum, die Greiflichkeit, Körperlichkeit in der Modellierung müsse er durch poetisches Schaffen sich erst wieder erwerben, die er durch seine Studien und Plananalysen in den letzten Jahren sehr beeinträchtigt habe. Er suche jede Wirkung sogleich auf Regeln zu bringen, sie theoretisch nnd praktisch in Anwendungsformeln festzuhalten, wodurch er den Nutzen aufhebe und sich immer tiefer in Abstraktionen und Reflexionen einwühle." „Seit 1850" — so lautet eine andere Niederschrift — „wo mir die Kritik riet, meine Phantasie zu disziplinieren, habe ich alles mögliche ge-

than, ihre Üppigkeit zu verschneiden und den Verstand mehr zur Herrschaft zu bringen, zu sehr nach klarstem Bewußtsein gestrebt. Hätte ich die Zeit machen lassen, sie hätte allein gebracht, was ich brauchte. Ich träumte immer weniger, schlief ganz leicht und fast mit Bewußtsein; der Wille ist der entschiedenste Antagonist der Phantasie, er vermag gar nichts, sie zu reizen. — Ich empfinde statt der unmittelbaren Empfindung zu sehr die Vorstellung ihrer Regeln oder ihres Gesetzes. Meine Lage lähmt die Phantasie, ich will ihr mit dem Verstande zu Hilfe kommen und lähme sie damit vollends. Der Verstand wird bei mir Tyrann der Phantasie. Mein Konzipiertalent hat in meiner Studienzeit eine Ausbildung gewonnen, die mit dem so lange gänzlich unbeschäftigten Talent der Ausführung sich nicht mehr verständigen kann. Naturgemäß muß eines am anderen wachsen, so müssen sie zusammen fortschreiten in Kraft und Bildung. Schon in „Himmel und Erde" ist das Mißverhältnis der Thätigkeit des Begriffs und des rein Anschauenden sichtbar. Zu langes Besinnen erzeugt Mutlosigkeit, die zum Drama immer mehr unfähig macht. Sie ist die Begleiterin meines chronischen Übels. Ich glaube, ich bin in Gefahr zu großer Vertiefung und Verinnerlichung und zu detaillierter Charakteristik." Es wurde eben auch hier, was ich im Gärungsprozesse seiner dramatischen Pläne, bei seinen Bekenntnissen über sein Farben- und Formenspektrum im ersten Bande ausführlich erörterte und nachwies, die bewundernswürdige Sicherheit und instinktive Zweckmäßigkeit seiner magischen Phantasieanschauung durch zu peinliches Abwägen skeptischen Denkens oft getrübt, ja zerstört. Zu anhaltende Verstandesthätigkeit verschob, verdarb die geniale Konzeption, deshalb blieb mancher herrliche dramatische Plan unvollendet liegen. —

Dann, an einer anderen Stelle: „Meinem ‚Erbförster' fehlt nur, daß die Situation nicht vom Hause aus tragisch, und daß der Idealnexus daher nicht mit dem kausalen zusammenfällt, und das poetische Fleisch; außerdem ist er ganz gut und in Shakespearescher Technik gedacht und gearbeitet. Ich habe einer Kritik zu große Aufmerksamkeit erwiesen, die selbst auf dem Abwege war, und dadurch meine Phantasie geirrt und ihren Zauber gelähmt." —

Von München aus riet Geibel, die „Bernauerin" abzuschließen und sie zur Tragödien-Preisbewerbung einzusenden. Ludwig ging ans Werk. Die in den „gesammelten Werken" (Bd. 2, p. 145 u. f. w.) abgedruckte geniale Fragmentskizze derselben vom Jahre 1856 wurde bis A. 3 frisch und freudig ausgeführt. Er hoffte rechtzeitig fertig zu werden, aber die Krankheit trat wieder heftig und hemmend auf. So griff er denn wieder nach der Studienmappe. Die gefundenen Resultate lockten, drängten zu neuer Prüfung, zu neuen, noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen. Und er hielt diese Resultate doch bereits selbst für so wichtig, „daß er der Poesie einen größeren Dienst zu erweisen hoffte durch Zusammenstellung und Veröffentlichung derselben, als durch eine neue Tragödie." So schreibt er in diesem Bande, in einem Briefentwurfe, „er wolle die Studien dem Könige von Bayern widmen, aus Dankbarkeit für das Stipendium, weil es nötiger sei, der dramatischen Poesie erst wieder den natürlichen Boden zu unterbreiten, da die besten Talente ihr Bestes schon im Suchen danach aufbrauchten, wo dann ihnen für die Produktion nichts übrig bleibe. Darum er gemeint habe, der Kunst einen besseren Dienst zu leisten durch Wiederherstellung ihres Gesetzes, und so die Unterstützung dadurch, im edlen Sinne des Königs, nicht zur Unterstützung des Künstlers, sondern der Kunst zu machen."

„Mein Beruf ist das Drama," so lautet eine andere Niederschrift. „Was ich im Drama erstrebe und will, das liegt freilich vom Zeitgeschmacke des Augenblicks ab, es ist aber in einem tiefen, noch nicht genug erkannten Bedürfnisse des Jahrhunderts begründet und muß sich allmählich durchsetzen. Ich wagte poetische und bürgerliche Existenz an den Gedanken, meiner Nation, soviel einer von nicht größerem Talent als das meine vermag, zur Wiederherstellung der Gesundheit, der Poesie, des Lebens zu helfen. Die Schärfung des moralischen, des praktischen Urteils, die Wahrheit und Würde des sittlichen Lebens zu lehren, ist der eigentliche Beruf des Dichters." — Die Wege des Dichters und Forschers kreuzten sich, sie drängten ihn zur Entscheidung. Das Schwanken zwischen beiden Wegen, durch Krankheit gesteigert, spiegelt sich anschaulich in den Niederschriften dieses Bandes.

Da tauchte das Phantasiespektrum seines Wallensteinplans ihm plötzlich auf, es ließ ihn nicht los. Schon in diesem Bande beginnen die ersten Skizzen desselben, der im direkten Zusammenhange mit dem Grundaperçu seiner Studien über das Wesen der tragischen Charaktere steht, der es zeigt, wie seine Studien ihn förderten, was sie bei längerem, vom Siechtum weniger verkümmerten Leben seiner dramatischen Produktion gebracht hätten. Die meisten früheren Pläne wurden nun verworfen, für immer zurückgelegt. Aber bald kam ein neues, bedenklicheres Schwanken. Krankheit, Lebenssorgen und glänzende Anerbietungen von seiten der Buchhändler, nach dem so bedeutenden Erfolge von „Himmel und Erde", trieben ihn damals auch zu vielen neuen novellistischen Plänen. Er begann eine Erzählung, wo er die Wirkung des Geldes auf verschiedenartige Charaktere darstellen wollte, er suchte über den Unterschied der epischen und dramatischen Behandlungsweise in den „Romanstudien", die nun hier begannen, und in den späteren Bänden, wie auch in abgesonderten Heften fortgeführt wurden, klar zu werden, wobei es sehr charakteristisch ist, daß diese Studien, wie die dramaturgischen, erst nach dichterischer That erfolgten, um die Fehler seines Talents los zu werden, die ihm die eigene Produktion zeigte. Doch dies Schwanken endete bald und für immer. „Meine Erzählungen," so lautet eine sehr charakteristische Niederschrift, „schrieb ich aus Not. Die Notwendigkeit, Geld zu schaffen, um studieren zu können, ließ mich die Erzählung ergreifen. Fürs rechte Drama war ich noch nicht reif, und da ich es als meine poetische Lebensaufgabe ansah, wäre es mir Entheiligung gewesen, es zu gemeiner Brotarbeit zu machen, als wäre ich wieder in die alten Fehler zurückgefallen, die mir noch nicht klar genug zu machen gelungen war, ich hatte es ja auf eine völlige Neugeburt meines dramatischen Wesens abgesehen. Ich fürchtete, bei tieferem Eingehen in das Wesen der Erzählung die ganze Frucht meiner dramaturgischen Bemühungen zu verlieren, und schrieb daher, ich kann sagen, absichtlich blind darauf los. „Himmel und Erde" machte zu meinem Erstaunen Glück; wiedergelesen habe ich es nicht, aber es mag sehr weitab von dem liegen, was mir als das Ideal eines Romans erscheint,

was ich mir aber absichtlich noch nicht völlig klar gemacht habe, weil es meinem dramatischen Wesen den Todesstoß gäbe, ohne einen Nutzen auf seiten des Romans, da die Natur meines Talents nicht zum Epischen neigt, im Gegenteil dem Wesen des Epischen entgegengesetzt ist. Während ich an den Erzählungen schrieb, besonders an „Himmel und Erde", empfand ich den Unterschied der Gattung; indem ich schrieb, was mir, als episch betrachtet, mißfiel. Nun habe ich trotzdem mein Gefühl — ich mühte mich, die Resultate meines dramatischen Studiums in unmittelbares Gefühl zu verwandeln, weil nur aus diesem ein gutes Werk hervorgehen kann — durch das Schreiben der sogenannten Erzählung wieder verwirrt, und mein Schicksal ist es, daß ich, wenn ich mich zu einer dramatischen Arbeit geschickt gemacht habe, ich wiederum zur Erzählung zu greifen durch die Not gezwungen werde. Ich sitze nun zwischen zwei Stühlen." — Er sprach mir damals oft, fast mit denselben Worten, über dies Schwanken zwischen Drama und Roman. Soweit die Sachlage zu übersehen war, zumal nach seinen Gesprächsandeutungen über den Wallensteinplan, war es mir unzweifelhaft, daß er vor allem den dramatischen Weg verfolgen und die Studienresultate abschließen mußte, trotz sehr abweichendem Rate anderer. Hielt er doch selbst, mit vollstem Recht, das Drama für seinen Lebensberuf. Trotz seiner durch die eben mitgeteilten Niederschriften veranschaulichten Bedenken und Klagen, war der Abschluß dieser Studien vor allem dringend notwendig. Es war der direkteste, förderndste Weg zu seinem Ziele. Er verfolgte ihn auch, zumal da die zunehmende Krankheit die Produktion hemmte und störte, nun immer eifriger und beharrlicher.

Die Untersuchungen über den tragischen Charakter trieben ihn nun mehr und mehr zur historischen Tragödie. Er sah ein, daß auf diesem Gebiete sein Talent sich erst ganz und voll ausleben und zu künstlerischer Reife durchbilden könne. Es beginnen nun schon in diesem Bande die Untersuchungen über die Komposition der historischen Tragödie, die freilich auch nicht abgeschlossen wurden, die aber doch selbst bei Lessing noch nicht aufgenommen sind, so sehr sie auch mit seinen Grundsätzen übereinstimmen, so innig sie auch mit den Aristotelischen

zusammenhängen, dem freilich noch keine historischen Tragödien zur Besprechung vorlagen. Viele sehr wesentliche Lücken der deutschen Dramaturgie werden hier von Ludwig beleuchtet und ausgefüllt. Was deutsche Historiker, Woltmann, Raumer u. a. in Schillers Tragödien, besonders auch im Wallenstein tadeln, die Vermengung des in der Geschichte erscheinenden tragischen Typus mit einem idealistisch gedachten, jenem im innersten Wesen nicht entsprechenden, nicht in poetischer Wahrheit dargestellten Charakterbilde, die sich, der Natur gegenüber, auch in seinen bürgerlichen Tragödien vorfindet, das wird doch eigentlich erst von Ludwig in voller Klarheit technisch-anschaulich nachgewiesen und in der Wurzel beleuchtet. Dies eben ist der Kern- und Centralpunkt, von dem aus Ludwig den Vergleich der tragischen Komposition Shakespeares und Schillers untersucht. Viel tiefer als bei Diderot erfolgt hier die Aufklärung über den Unterschied der realistischen und idealistischen Behandlungsweise. Ludwigs Wallensteinplan ging ebenso von originaler Intuition eines lebendigst-klaren, konsequent in sich abgeschlossenen Phantasiebildes des historischen Wallensteins aus, wie von der schärfsten, durchdringendsten Kritik des Schillerschen. Man muß es beklagen, daß dies mehr in gelegentlichen kritischen Bemerkungen, als in kritisch erschöpfender Darstellung in den Studien geschah. Deshalb sah ich mich genötigt, bei der Besprechung seines Wallensteinplans selbst eine zusammenhängende kritische Untersuchung zu versuchen, die nach eigner Forschung und Überzeugung im wesentlichen mit seiner übereinstimmte. Ludwigs kritische Bemerkungen zum Wallenstein Schillers, die auch in den Studien, wie in seinen Gesprächen oft wiederholt wurden, sind in der Auswahl dieses und der folgenden Bände in allem wesentlichen streng wortgetreu mitgeteilt. Einiges davon ist Briefentwürfen entnommen, die in den Studien fragmentarisch niedergeschrieben wurden. Die Briefe selbst, die, was öfters vorkam, vielleicht gar nicht abgesandt wurden, konnte ich nicht zur Durchsicht erhalten. —

Neben diesem wichtigsten Thema über die künstlerische Behandlung der tragischen Charaktere, der Leidenschaft, in der Handlung und im Dialog, finden sich schon in diesem Bande viele Bemerkungen über das Verhältnis der poetischen

und philosophischen Betrachtungsweise der dramatischen Kunst, über die sogen. Tragödie der gleichen Berechtigungen, die er nur als Art, nicht als das Grundwesen tragischer Kunstbehandlung zu erkennen vermochte, deren Einseitigkeit er an Beispielen aus Shakespeare nachweist. Ludwig kannte nur die Leidenschaftstragödie, und er hat recht, trotz der philosophischen Ober- und Untereinteilung der Tragödie. Vom tragischen Widerspruche im Menschen selbst, den er auch in der Wirklichkeit als „den einzigen, auffindbar letzten Grund eines tragischen Menschenschicksals" fand, ging er auch in der Kunst aus. Darin erkannte er das Wesen, den Grundkeim der künstlerisch-poetischen und der theatralischen Darstellung des tragischen Charakters, im vollen Einklange mit Shakespeare. Muß man doch ebenso auch in der Komödie davon ausgehen. Während und nach der Dichtung von „Himmel und Erde" wurde ihm dies für immer klar. In diesem ureigentümlichen Dichterwerke wurde die Reflexion ganz Gestalt, die Darstellung der Leidenschaft künstlerisch viel reifer als in seinen früheren.

Über das Verhältnis der tragischen Komposition Shakespeares und der Alten enthält auch dieser Band meist nur Andeutungen, aber in anschaulicher, prägnanter Charakteristik. Was Ludwig von Shakespeares Dialog sagt, von seiner künstlerischen Behandlung des Peinlichen und Schrecklichen, das gilt ganz ebenso von Sophokles; darin, nicht in der Handlungskomposition, sind beide ganz verwandt. — Hamlet, Macbeth, Othello, Lear sind auch hier meist die Grundlage seiner Untersuchungen.

Die Besprechung und Analyse einzelner Dramen tritt nun immer mehr zurück. Neuere Dramen las, sah und besprach er schon damals nur selten. Die wenigen Ausnahmen glaubte ich nicht ganz weglassen zu dürfen. — Die Untersuchungen über die freie und konzentrierte dramatische Form wurde später noch ausführlicher fortgeführt. Vieles davon, auch über das Verhältnis der Schauspiel- und Dichtkunst, über das wahre und falsche Bühnengerechte, ist hier nur erst angedeutet.

Die Exzerpte aus Lewes, Hurd u. a. wurden auch hier sämtlich ausgeschieden. Die „Andeutungen", die ich am Schluß der Auswahl dieses Bandes mitteilte, sind nicht in

den Studien, sondern mehrmals umgeschrieben, auf einzelnen Blättern aus jener Zeit entworfen. Ich stellte sie aus ihnen zusammen. Der Aufsatz ist ein Versuch, das bisher Gefundene in freier Form übersichtlich geordnet darzustellen. Originale Anschauung, prägnante Darstellung des Entwickelungsganges, der Abwege und Mängel des deutschen Dramas und die Bemerkungen über die Veranlassung und den Zweck seiner Studien machten den Abdruck dieses wertvollen Fragmentes sehr wünschenswert. —

E. Manuskriptband II (Heft 4), gr. 4°.

Dies Heft aus den Jahren 1858—60 enthält 104 enggeschriebene, oft schwer zu entziffernde Seiten. Die schon früher beleuchteten Themas kehren wieder, vor- und zurücktretend. Die Versuche, durch mathematische Schemas, durch geometrische Zeichnung den Bau des Dramas sich klar zu machen, wurden ausgeschieden, ebenso manche neue Versuche, das früher knapper, bestimmter, lakonischer Gesagte übersichtlich zusammenzufassen, die nicht abgeschlossen, sondern durch neue sich ihm aufdrängende Detailuntersuchungen unterbrochen wurden. Das Thema über das Wesen der tragischen Charaktere tritt nun anfangs zurück, bald aber heller, farbiger, durchdringender beleuchtet wieder in den Vorgrund. Der Rhythmus der musikalischen Themabehandlung zeigt sich hier sehr anschaulich als die Urform seiner Darstellungsmethode. Durch Ausscheidungen des Unwesentlichen suchte ich ihn auch hier möglichst festzuhalten.

Das Hauptthema dieses wichtigen Bandes ist die Untersuchung über den Unterschied der naiven und sentimentalen Poesiebehandlung, direkt ausgehend und anknüpfend an Schillers Untersuchungen. Der Unterschied der naturalistischen, realistischen, der idealistischen und der künstlerisch-idealen, der rhetorischen und poetischen Darstellungsweise, der in allen Künsten der Kernpunkt verschiedenartiger Komposition und Stilbehandlung ist, wird hier auf dem Gebiete des Dramas nicht bloß in einzelnen Beispielen, sondern im Grundkeime, in der Wurzel aufgezeigt. Ludwig war eine durchaus naive Natur, rhetorischer Darstellung von früh an abgeneigt. Nicht von der Begeisterung eines abstrakten Vernunftideals, sondern von durchdringender

Beobachtung des Wirklichen, von genialer Phantasieintuition derselben ging sein Schaffen aus. Sie entzündete die Flamme seines Talents. — Die Phantasie zeigte ihm in lebendigster Anschauung den innersten Kern des beobachteten Gegenstandes. Die Gestalt im Widerspruche der Gebärde mit ihrer Existenz stand vor ihm, im magischen Phantasiegebilde, in anschaulichster Klarheit, rund und fest in sich abgeschlossen, in dramatischer Gebärde, wie ein lebendiger, wirklicher Mensch. Was er in diesem Bande über diese Phantasieintuition, über sein Farben- und Formenspektrum sagt, das wurde bereits in der Besprechung seiner Pläne und Fragmente in anderer Fassung Ludwigs aus früherer Zeit, im ersten Bande, in meiner Charakteristik der Methode seines dichterischen Schaffens wortgetreu mitgeteilt und erörtert. Das hier mitgeteilte Bekenntnis Ludwigs über sein Spektrum ist nicht identisch mit dem in der „Einleitung seiner gesammelten Werke" bereits abgedruckten, das aus späterer Zeit ist, und auch im ersten Bande, durchaus unverkürzt, authentisch-wortgetreu abgedruckt wurde. Es tritt nun erst hier, im lebendigsten Zusammenhange seiner Untersuchungen, mit voller Anschaulichkeit als Kern und Grundkeim seines Schaffens, seiner Auffassung der tragischen Kunstbehandlung, scharf und klar beleuchtet in den Vordergrund.

Weil Ludwig in der Natur der Leidenschaft im inneren Widerspruche des von ihr ergriffenen menschlichen Gemütes den Grund des tragischen Charakters fand, eben deshalb war es ihm seiner Natur nach geradezu unmöglich, von einer abstrakten metaphysischen Idee beim Schaffen und Forschen auszugehen, eben deshalb verstand er erst spät, was die Philosophen denn eigentlich damit meinten, wie sie darauf kamen, den Kampf zweier gleicher Berechtigungen, das Pathos derselben gegenüber der Leidenschaft, als das Wesen, als die Hauptsache der Tragödie zu bezeichnen. Der sinnlich-lebendigst angeschaute tragische Widerspruch der Gestalt und ihrer Gebärde, das war der archimedische Punkt, von dem er ausging. Die Beobachtung der Wirklichkeit entzündete die Phantasie, diese verwandelte ihm die wirkliche Gestalt in ein magisches Spiegelbild, in die allerbestimmteste, klar anschauliche Gestalt eines tragischen Charakters. Und zwar, was zu beachten ist, nicht

etwa sofort. Die „Erbförsterphantasiegestalt" entstand viel später, als die Beobachtung eines ihm sehr ähnlichen Charakters in der Wirklichkeit längst vorbei war. Und doch war sie von ihr entzündet. Blitzschnell, beim Anhören einer Symphonie Beethovens, stand sie vor ihm, im prachtvollsten Goldtone, im Widerspruche der bestimmtesten dramatischen Gebärde mit der Gestalt. Naiver läßt sich die genial-unbewußte Phantasieanschauungsweise des Dichters nicht klar und anschaulich machen, als durch Ludwigs merkwürdiges Selbstbekenntnis über sein Spektrum, das er auch im Gespräche öfters erwähnte. Die bewundernswürdige innere Konsequenz seiner tragischen Charaktere, die auch in der kleinsten Skizze seiner Pläne immer durchleuchtet, die seine Gestalten so poetisch wahr, so theatralisch macht, war eben nur bei einer Dichternatur möglich, die ureigen und fest in sich abgeschlossen, den durchdringendsten Blick hatte für das Ureigne und fest in sich Abgeschlossene jedes, auch des ihm fremdesten Charakters, bei einem Talente, das sich selbst, auch in kritischen, schmerzvollen Lebenslagen, mit kaltblütiger Ruhe, ohne Sentimentalität, gleichsam wie einen Fremden zu beobachten und darzustellen verstand. Durch seine eigenste Natur, durch sorgfältigste Beobachtung der menschlichen Leidenschaft, erschlossen sich ihm die innersten Tiefen des tragischen Charakters, die innerste Verwandtschaft der tragischen Charakterbehandlung der Alten und Shakespeares. Durch die genaueste Analyse der Komposition der Handlung, des Charakters wurde es ihm immer klarer, daß das strenge, konsequente Festhalten des originalen Kernes, der innersten, eigensten Natur der tragischen Charaktere, der Ausgangspunkt, der Fruchtkeim der Shakespeareschen wie der Sophokleischen Tragödie sei, daß die Fehler der deutschen Tragödienbehandlung durch das Abweichen davon wurzelhaft und notwendig bedingt würden. Wie es ihm selbst in hohem, seltenem Grade eigentümlich war, in jedem, auch in dem seiner Natur fremdesten Menschen, mit durchdringendem Phantasieblicke gleichsam den Typus zu schauen und darzustellen, den die Wirklichkeit selbst meist unvollkommen und getrübt zeigt, so hatte er auch den durchdringendsten kritischen Blick für alles, was in den Phantasiegestalten der tragischen Dichter der Natur, dem innersten Wesen derselben nicht

entsprach. Im tragischen Widerspruche des Menschen mit sich selbst fand er das Wesen des tragischen Charakters, in der Wirklichkeit, wie in der Kunst, in der antiken wie in Shakespeares Tragödie.

Das Ausgehen von den Gesetzen der Wirklichkeit in der Gestaltung des tragischen Charakters sah er als das Grundwesen der naiven Kunstbehandlung an, gegenüber der sentimentalen, die mehr oder weniger von einem idealistischen, absoluten Vernunftideale ausgeht, das zur Darstellung sittlich vollkommener Charaktere führend, das Grundwesen des tragischen Charakters, den ureigenen Zweck der Tragödie aufheben und verfehlen, das zur Verdrängung der Tragödie durch das heroische Idyll, durch die Komödie führen muß, wie dies ja Schiller selbst ausdrücklich bekannte. Der sentimentale Dichter geht von der Sehnsucht nach einer Vollendung aus, die er im Leben fordert, weil er sie wünscht, die aber im Leben selbst nie ganz rein, nie ganz ungetrübt zu finden ist. Die Mischung der Schwäche und Stärke, des Vollkommenen und Unvollkommenen, des Guten und Schlechten im Menschen ist nicht die Grundlage, der Ausgangspunkt seiner Kunstbehandlung. Seine Phantasiebilder sind daher nicht Typen der wirklichen Charaktere, sie werden eben deshalb auch der poetischen Wahrheit gegenüber inkonsequent. Die Entwickelung und Darstellung der Charaktere, der Dinge, nach ihrer eigentümlichen Natur ist ihm nicht die Hauptsache, seine eigene Natur zwingt ihnen eine Entwickelung und Darstellung auf, die ihnen eben nicht eigentümlich ist, die nur der subjektiven Natur, der Willkür des Darstellenden entspricht. In äußeren Verhältnissen sucht er den tragischen Widerspruch, der doch nur in der innersten, eigensten Natur des Menschen zu finden und darzustellen ist. Darin eben sah Ludwig die künstlerische Vollendung Shakespeares, daß er, von der Anschauung der Wirklichkeit ausgehend, die Charaktere in ihrer ureigenen, in sich fest abgeschlossenen Gestalt künstlerisch abspiegelte, daß er weder pessimistischer noch optimistischer Philosoph war, daß beide Betrachtungsarten der Welt und der menschlichen Verhältnisse ihm als einseitige galten, die als solche wohl im Spiegelbilde typischer Charaktere darzustellen seien, die aber nicht den Dichter selbst beherrschen

dürften. Im falschen, ja feindlichen Verhältnis unserer dramatischen Poesie der Wirklichkeit und ihren Gestalten gegenüber, sah und zeigte er immer anschaulicher den Grund aller idealistischen Abwege der deutschen Tragödie. In Schillers Theorie, in seinen philosophischen Aufsätzen fand er ein immer konsequenteres Abweichen von der künstlerisch-idealen Behandlungsweise Shakespeares. Ludwigs Untersuchungen darüber regen geradeswegs eine Revision der Grundfragen über den Unterschied der naiven und sentimentalen dramatischen Behandlungsweise an, sie zeigen die ethischen und künstlerischen Mängel der letzteren mit durchdringendem Scharfblicke. Es ist sehr zu beklagen, daß er diese wichtigen Untersuchungen nicht abschließen konnte, denn durch sie war doch das erst ganz klar zu machen, was Shakespeare unserer deutschen Poesie ist und noch viel mehr werden muß, was er allein ihr im Drama geben kann. Ist auch vieles nur angedeutet, ist auch insbesondere die Charakteristik der einseitig-idealistischen Darstellungsweise, die er in diesem Bande giebt, die auf Rousseaus Leben und Schriften fast Wort für Wort wie ein Spiegelbild paßt, leider nur Fragment geblieben, so kann doch nach Ludwigs kritischen Bemerkungen über die Mängel unsrer dramatischen Poesie auch in der klassischen Periode, die zum großen Teile eben aus dem Einflusse jenes großartigen Idealistentypus entstanden, kein Zweifel darüber sein, daß er vor allem dazu berufen war, das von anderen vor ihm meist zaghaft oder bemäntelnd Gesagte in voller Klarheit, im Grunde und in der Wurzel aufzuzeigen, es durchaus sachlich nachzuweisen. Es gehört zu den beklagenswertesten Ereignissen unserer deutschen Litteraturgeschichte, daß sein frühes Abscheiden ihn hinderte, uns nach allen Seiten hin Klarheit darüber zu schaffen über das, was im Leben und in der Kunst uns noch fehlt, daß er die Resultate dieser Studien nicht in dramatischen Dichtungen, daß er den genialen Entwurf seines durchaus typisch gedachten Wallensteinplans nicht ausführen konnte. Wer seine eigenen Talent- und Charakterfehler so scharf, so klar durchschaute, sie sich so durchaus naiv, ehrlich und mannhaft bekannte, der war wohl vor allen berechtigt und berufen, die Fehler anderer, die Fehler der Nation zu sehen und zu tadeln, der ist durch die Wahrheit

und Reinheit seiner Natur geschützt und gewahrt gegenüber dem uralten Vorurteile der Gemeinheit, das auch dem redlichsten Wahrheitsforscher persönliche Nebenmotive verdächtigend beilegt und unterschiebt. Was kann uns denn fördern als freimütiger Tadel, als klare Einsicht in das Falsche, besonders dann, wenn es glänzend und genialisch-strahlend auftritt und mit dem Besten, Wahrsten, Edelsten deutscher Art und Natur verhängnisvoll vermischt ist. Nichts ist groß, was nicht wahr ist; dies Lebenswort Lessings war Ludwig wie aus der Seele gesprochen, es war sein Lieblingswort, das er immer und immer wiederholte, dem er treu nachlebte, wie wenige. Man würde ihn sehr verkennen, wenn man dächte, daß er aus persönlichen Rücksichten mit der Veröffentlichung dieser tadelnden Bemerkungen gezögert habe. Er wollte die Sache nur immer reifer und klarer gestalten, eben weil er sie immer mehr als die Hauptsache der Tragödie erkannte. Wäre es ihm vergönnt gewesen diese Untersuchungen abzuschließen, so würde freilich manches Schiefe, Halbwahre weggefallen, manches nur Angedeutete besser ausgeführt sein. Aber das Neue, tief Anregende seiner Forschung wird trotzdem unsrer vaterländischen Kunst nicht verloren sein. Es erwartet, vorwärts drängend, seinen Mann, der den Beruf hat, es zu voller Klarheit zu führen und abzuschließen. Der Erbe sei dankbar und vergesse nicht, wem er es verdankte. — Die Wahl des Auszuscheidenden war hier überaus schwierig, weil hier vor allem die Mitteilung des urkundlichen Textes in allem wesentlichen notwendig war. Vieles, nicht durchaus klar Gefaßtes, durfte ich nicht ausscheiden, weil das Wahre und Echte oft unabtrennbar damit verbunden war. Nur weniges, weil es zu unklar und unfertig gefaßt war, schied ich aus, weil ich bestimmt weiß, Ludwig hätte es besser gefaßt oder gestrichen. Ebenso manches, was er später selbst berichtigte. Aber wegen des hier und da noch unvollkommenen, unfertigen Ausdruckes diese wichtigen, sehr wertvollen Untersuchungen, die so tief eindringen in den Kern, in den Centralpunkt der tragischen Komposition, die das Innerste seines Charakters, seiner Lebens- und Kunstanschauung so klar und lebendig erschließen, der Nation vorzuenthalten, dazu konnte ich mich, auch wohlerwogenen Bedenken gegenüber, nicht entschließen. —

Ludwig wurde einst, im lebhaften Gespräche über Schillers tragische Charaktere, von einem mitanwesenden Freunde unterbrochen mit den Worten: „Aber Ludwig, ist das denn Ihr Ernst?" Da sagte er, mit einer mir unvergeßlichen Hoheit: „Aber meinen Sie denn, es mache mir Spaß, diese in unserer Nation fortwuchernden Mängel und Schwächen zu sehen und tadeln zu müssen?" — Eben weil er eine durchaus ehrliche deutsche Natur war, tadelte er mit unbefangenem Freimute das, was im Leben und in der Kunst nicht zu loben, nicht nachzuahmen ist. Eine Engländerin, die ihn im Jahre 1850 in Ed. Devrients Hause über Shakespeare und Schiller sprechen hörte, sagte ihm, so dächte man in England fast allgemein, in Deutschland habe sie dies zum erstenmal von ihm gehört. Sein Urteil darüber war schon in früher Jugendzeit scharf ausgeprägt, was seine im ersten Bande auszugsweise mitgeteilten Briefe beweisen. Es wurde im Verlaufe der Studien nur immer klarer, anschaulicher entwickelt, immer fester begründet.

In den Bemerkungen über die Wege und das Ziel des deutschen Dramas wird man oft Worte eines echten vaterländischen Sehers finden, Mut und Vertrauen weckend, auch bei schärfstem Tadel der Schwächen und Verirrungen. Das schlichte, naive Gedicht „Schön wie das Veilchen" 2c., das ihm hier mitten im Forschungsprozesse wie ein typisches Spiegelbild, wie ein Phantasiespektrum des Poesieideals auftauchte, das zur Darstellung drängend in ihm lebte, es wird in seiner holden Schlichtheit wohl jeden rühren und innigst ergreifen. Es zeigt uns das Tiefste, Verborgenste seines Dichterherzens. Aus falscher Reflexion zur echten, von rhetorisch-idealistischer Darstellungsweise zur künstlerisch-idealen, poetisch-naiven zu kommen, das war der tiefe Naturdrang seines Forschens und Dichtens. Die dahin führenden, die davon abführenden Wege hat er uns anschaulich aufgezeigt und nachgewiesen. Schon die markige Phantasiegestalt seines Herzogs Albrecht in der „Bernauerin" vom Jahre 1856, dies anschauliche Spiegelbild eines falsch-idealistischen Charakters, deutet auf den Weg naiver Behandlungsweise, nach der er strebte, um von falsch-idealistischer loszukommen. Die Studien zeigen ihn noch klarer und bestimmter. Dies machte ihn eben in seinem kühnen,

gewaltigen Durchbildungsprozeß zu einer großartig-typischen Gestalt unserer dichterischen Übergangsperiode, zu einem Charakter wie von Shakespeare gedichtet. Die gewaltige Kühnheit, ja Verwegenheit, und doch dabei die scheinbar kühle Ruhe und Besonnenheit seiner Natur spiegeln sich anschaulichst im Stil dieser Niederschriften. Es würde meines Erachtens der Kritik schwer fallen, einen Weg zu zeigen, auf dem Ludwig von den Fehlern deutscher dramatischer Behandlungsweise sich und andere direkter und sicherer zu befreien vermocht hätte, als auf dem seiner Studien. Auf dem Schulwege der Universität hätte er in seiner Jugendzeit unzweifelhaft keinen besseren gefunden. Ohne sie war ein so gewaltiger Fortschritt, wie der im ersten Bande nachgewiesene, von der tragischen Behandlungsweise seiner Jugenddramen bis zum Wallensteinplane, ja nur bis zum Plane und Fragmente der Bernauerin vom Jahre 1856, schwerlich möglich, ja kaum denkbar.

Man kann zweifeln, und er zweifelte oft, ob wir aus den Labyrinthen der Reflexion, die uns von der Schulstube an umgarnen, in die uns nächst der lange anhaltenden politischen Schwäche doch vor allem der Hochmut, der Allwissensdünkel philosophischer Schulweisheit im Leben und in der Kunst geführt hat, überhaupt wieder zu naiver dramatischer Kunstbehandlung, zu einer ethisch reiferen, mannhaften Kunstperiode zu kommen vermöchten. Der siegreiche Abschluß des politischen Neugestaltungsprozesses unseres nationalen Lebens wird uns wohl bald die entscheidende Antwort darauf geben. Aber, wenn überhaupt, so kann dies nur erstrebt und erreicht werden durch eine immer klarere Erkenntnis der Irrtümer und Abwege unseres bisherigen Ganges. Sie uns auf dem Gebiete des Dramas klar und überzeugend aufgezeigt zu haben, das ist ein großes, von der Nachwelt erst klar und unbefangen zu erkennendes Verdienst dieser sachkundigsten Studien. —

So kommt denn Ludwig in diesem wichtigsten Bande, in genialer Kühnheit und mit dem durchdringenden Blicke des redlichsten Wahrheitsforschers, zum fruchtbarsten Resultat, zum Centralpunkte seiner Untersuchungen. Die Zeit war nun da, das immer anschaulicher sich Gestaltende zusammenzufassen, es in künstlerischer Form abzuschließen. Der Gang der Unter-

suchung, die dramatische Bewegung der Darstellung erhebt sich hier in gewaltiger Steigerung kühnen Ausdruckes zum Höhepunkte, zur Katastrophe. Die innersten Geheimnisse der tragischen Kunstbehandlung Shakespeares sind ihm nun klar und erschlossen. Die That war gethan, der Abschluß war innerlich vollständig gemacht. Er selbst spricht es in einer Niederschrift dieses Bandes schlicht und freudig aus: „er glaube nun endlich seinen Weg gefunden zu haben und brauche, ohne Opposition und Polemik, die Wahrheit nur einfach durch poetische That zu bestätigen." Was ihm selbst die verzehrende Krankheit versagte, das wird anderen nützen, die mit echtem Berufe ihm nachfolgen. Er wird ihnen ein Mahner und Gewissensschärfer sein, wie es uns Lessing einst war und immerdar bleiben wird. —

Alles Wesentliche dieses Bandes wurde, nach Ausscheidung des Unwesentlichen, Zufälligen, zu Individuellen, abgedruckt. Es drängten sich hier nur wenig Planskizzen und Korrekturen ein, am meisten die der „Bernauerin" vom Jahre 1856 in ihrem Übergangsprozesse zu der vom Jahre 1858, und der Wallensteinplan. Sie wurden hier ausgeschieden, ebenso sämtliche Exzerpte, soweit nicht teilweise Mitteilung wegen Ludwigs Bemerkungen dazu notwendig war. Sie sind entnommen aus Schillers philosophischen Schriften und Briefen, aus den Schriften von Schelling, von Montaigne, von Carlyle, Aristoteles, Ed. Devrient, J. Schmidt, Engel, Maaß, Niemeyer u. a. — Von den Dialogstudien, die auch hier fortgesetzt wurden, ist das meiste abgedruckt. Ebenso die Bemerkungen über das Verhältnis der malerischen und musikalischen Komposition zur dramatischen. Tizian war sein Liebling, ihn fand er mit Shakespeares Weise, Existenz in Bewegung darzustellen, am verwandtesten. Das Bild des „Zinsgroschens" war ihm das Meisterstück malerischer Kontrastierung, feinster Charakteristik, bis in die Fingerspitzen hinein das innerste Wesen, die Existenz des Charakters darstellend. Im direkten Gegensatze zur lyrisch-sentimentalen extatischen Charakteristik Correggios. — Ein in diesem Bande niedergeschriebener Briefentwurf über Shakespeares Komposition, der wohl auch nicht abgesandt wurde, dessen Original ich wenigstens nicht erlangen konnte,

wurde wegen lebendiger Darstellung hier mit abgedruckt. — Wie Leonardo da Vinci in seinen Forschungen über die Malerei immer tiefer eindrang in das innerste Wesen der Leidenschaft, ihre Prozesse, ihren mimischen Ausdruck im Leben selbst eifrigst studierend, so verfolgte auch Ludwig diese Studien auf den Gebieten des Lebens, des Wissens und der Kunst mit besonderer Vorliebe. Das Wesentliche davon wurde hier mitgeteilt. —

F. Der Manuskriptband IV (Heft 5), gr. 4°,

der Shakespeare-Studien aus den Jahren 1860—65 ist der umfangreichste, er enthält 290 meist sehr eng, oft in- und durcheinander geschriebene Seiten. Auch hier mußte vieles oft zu minutiöse Detail ausgeschieden werden, vieles, was früher präziser und anschaulicher gesagt war. Eine Menge alter und neuer, immer wieder korrigierter Planskizzen zur „Bernauerin, Falieri, Camiola" u. s. w., die sich nun immer mehr in den Text eindrängten, wurden ausgeschieden, und soweit dies notwendig war, in meiner Charakteristik seiner Pläne und Fragmente besprochen. Es zeigt sich in den Niederschriften dieses Bandes öfters der Einfluß zunehmender Krankheit. Die Themas werden auch hier vielseitig beleuchtet, die Pläne werden tragisch bedeutender, aber in der Ausführung zeigt sich doch öfters der Nachteil zu anhaltender Vertiefung. Ludwig selbst dachte damals an einen Ortswechsel, an eine Badereise, die Krankheitssteigerung machte dies leider unmöglich. Die Bernauerinskizze vom Jahre 1858 wurde bis zum dritten Akt ausgeführt, der Wallensteinplan immer klarer, lebendiger detailliert, der Gracchusplan entstand und fesselte ihn lebhaft. Zu ihm führte besonders das Studium Plutarchs, das ihn bis zuletzt beschäftigte. — Auch Hegels Ästhetik studierte er damals eifrig, um die Resultate seiner Studien damit zu vergleichen. So grundverschieden auch die Ausgangspunkte waren, so fand er doch manches, dem er völlig beistimmte, so über Musik, über den Unterschied der Poesie und Prosa; aber auch vieles, dem er widersprechen, das er berichtigen mußte. Die Exzerpte aus der Ästhetik — nach der ersten Ausgabe — wurden sorgfältig und umfangreich fortgeführt, manches davon wurde wegen Ludwigs beigefügten Bemerkungen mit abgedruckt. Er verehrte Hegel als tiefen, originalen Denker, als eine echt deutsche,

fest in sich abgeschlossene Charaktergestalt, als eine gewaltige Persönlichkeit, aber im Bezug auf die künstlerische Praxis der Tragödie fand er in seinen Schriften mehr Nachteil als Förderung.

Die Untersuchungen über die Leidenschaft, über die tragischen Charaktere, über Schuld und Leiden, über die verschiedenartige Behandlung derselben in den Werken der Tragiker sind das Hauptthema dieses Bandes. Was er auf dem Wege der Beobachtung des Lebens, der Kunst und seiner eigenen Natur gefunden hatte, das zeigte, das entwickelte ihm keine Schulsystem-Ästhetik. Das Ausgehen vom originalen Kerne des tragischen Charakters, wie er sich in der Wirklichkeit zeigt, das Verwandeln desselben in ein typisches Phantasiespiegelbild, hielt er als die Hauptsache, als den Fruchtkeim der Tragödie fest. Dabei ward ihm der Unterschied der philosophischen und künstlerisch-technischen dramaturgischen Kritik immer klarer. Er suchte ihn in anschaulichen Beispielen nachzuweisen.

Der interessante und lehrreiche Vergleich des „Coriolans" Shakespeares mit der Biographie Plutarchs führte ihn in diesem Bande zur entschiedensten Klarheit über den Unterschied der realistischen und idealistischen, der naiv-poetischen und sentimental-rhetorischen dramatischen Darstellungsweise. Hier fand er im anschaulichsten Beispiele die künstlerisch-ideale Darstellungsweise, der er nachstrebte, gegenüber der einseitig-realistischen und idealistischen. Er verwarf nun fast alle früheren Pläne, vernichtete vieles bereits davon Ausgeführte, um nie wieder darauf zurückkommen zu können. Er brach die Brücken ab, die zu den Irrwegen seiner Jugendversuche zurückführten. Er wußte nun, was zu erstreben, wohin zu steuern war. Die historische Tragödie beschäftigte ihn bis zuletzt ausschließlich. Der Wallensteinplan gestaltete sich klarer, bestimmter. Noch in unseren letzten Gesprächen kam er mit inniger Wärme oft auf Plutarch zurück. Der Gracchusplan, was ich erst nach seinem Abscheiden erfuhr, beschäftigte ihn damals lebhaft, er war trotz Krankheitsfoltern mitten in der Ausführung. Wie die von H. Lücke in den „Gesammelten Werken" Band 2, 266 auszugsweise mitgeteilten Planskizzen zeigen, und die hier von mir mitgeteilten Bemerkungen beweisen, wollte er auch hier

streng festhalten an der naiven antik-realistischen Charakterdarstellung Plutarchs, wie Shakespeare im Coriolan. Die Darstellung des tragischen Typus, den die Geschichte und eigenste Erfahrung ihm zeigte, sollte die Hauptsache sein. Wie im Wallensteinplan, drängten die Resultate seiner Forschungen über die Behandlung der tragischen Charaktere zu poetischer That. Die Forschung war abgeschlossen, der Weg gefunden, der, mit Talent und Einsicht verfolgt, gegenüber den Fehlern falsch-idealistischer und falsch-realistischer Kunstbehandlung, die deutsche Tragödie entschieden weiterführen muß. Er stand ihm klar und hell vor der Seele, das beweisen die Niederschriften dieses Bandes.

Es handelt sich, dies scheint vielen noch unklar zu sein, bei den Untersuchungen über Shakespeares Darstellungsweise keineswegs bloß um die Förderung der deutschen dramatischen Kunst. Die Poesiebehandlung überhaupt, die Charakterdarstellung der historischen Kunst, die Behandlung der Biographie, die Bildung des praktischen Urteils, wird auf dem Wege seiner künstlerisch-idealen Darstellungsweise von den Einseitigkeiten der falsch-idealistischen und falsch-realistischen befreit und durch volle Lebenswahrheit zu künstlerischer Vollendung geführt. Die Charakterdarstellung, die Schicksalsauffassung des Thukydides, Plutarchs, ja selbst Ste. Beuves, Simons, sind der Shakespeareschen noch näher, als die griechische Tragödie. Auch manche neuere Biographie; so z. B. die treffliche Biographie Huttens von Strauß, die sehr lebhaft an Shakespeares Behandlungsweise erinnert. Ludwigs Bemerkungen über dies Werk, das er sehr verehrte, habe ich mitgeteilt. — Ein abstraktes Vollkommenheitsideal widerspricht der Wirklichkeit des Lebens, es hebt die Wahrheit des tragischen Charakters, es hebt die Tragödie selbst auf. Es führt in der Kunst, wie im Leben, zu falschem Idealismus. Es entzweit die Kunst mit dem Leben, statt das Leben durch die Kunst zu lichten und zu befestigen. Das praktische Urteil über das Verhältnis der Schuld, des Leidens, über das Schicksal wird in der Tragödie dadurch nur verwirrt und verfälscht, nicht geklärt und berichtigt. Die Einseitigkeiten falsch-idealistischer Politik zeigen in der Geschichte selbst Schwächen unserer Nation, die sich sehr klar in unserer Tragödie, auch

in der klassischen Periode spiegeln. Ein Extrem führte zu dem anderen, in der Kunst wie im Leben. Wird man dies nach den welthistorischen Ereignissen der Jahre 1870 und 71 nicht endlich einsehen und zugeben? Man darf es wohl hoffen. — Ludwig hat darüber in diesem Bande tiefwahre Bemerkungen gemacht. Der falsch-idealistischen, wie der jetzt herrschenden falsch-realistischen Darstellungsweise gegenüber zeigt uns eben im Drama nur Shakespeare den Weg, von dem ausgegangen, an dem festgehalten werden muß. Was Homer, was die Antike unserer Poesie in der klassischen Periode, unserer bildenden Kunst in der Renaissanceperiode war, das ist uns jetzt Shakespeare, das muß er uns nun immer mehr werden. Gründliche Erkenntnis seiner Komposition war doch erst unserer Zeit vorbehalten, dank den unermüdlichen Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Forschung. Die Nachahmung Shakespeares, wie früher die Nachahmung der Antike, hat unserer Kunst den herrlichsten, originalsten Aufschwung gegeben, sie aber auch auf große Abwege geführt. Was davon aufgegeben, was festgehalten werden muß, dies nachzuweisen, ist jetzt vor allem die Aufgabe.

Shakespeares, nicht die antike, nicht die romanische Kunstbehandlung, ist unserer Zeit der Regulator, insbesondere auf dem Gebiete der tragischen Kunst. An ihm muß, wie an der Natur selbst, das Auge des Künstlers sich klären und stärken. Die naive Objektivität, mit der seine tragischen Charaktergestalten die Typen des wirklichen Lebens spiegeln, findet sich freilich schon in der antiken Tragödie. Aber ihre Behandlung des Schicksals, der Schuld, des Leidens ist, Shakespeare gegenüber, durchaus und für immer abgethan und nicht mehr nachzuahmen. Ihre tragischen Charaktergestalten waren, wie bei Shakespeare, künstlerisch-ideale Spiegelbilder der Charaktere des wirklichen Lebens. Woran sie im Leben selbst scheiterten, das schauten die Griechen im Spiegel der Bühne. Die leidenschaftlich sich selbst zerstörenden historischen Charaktergestalten des Themistokles, Pausanias, Alkibiades u. s. w. sind in den typischen künstlerisch-idealen Spiegelbildern der Sophokleischen Tragödie noch jetzt uns vollständig klar veranschaulicht. Es sind farbige historische Porträts aus dem wirklichen Leben,

wie Rubens und Rembrandt sie schufen, in bestimmtester Natureigentümlichkeit und doch im prägnantesten künstlerisch-idealen Spiegelbilde. Das Schicksal, das die antiken Tragiker, sei es aus Scheu oder aus Selbsttäuschung, in tiefes Dunkel hüllten, es enthüllte sich in tief-tragischer Gestalt in der Geschichte selbst als ein von den Menschen sich selbst geschaffenes. Der Keim ihrer Tragödie ging durchaus von Darstellung der Leidenschaft aus, von eigenstem Erlebnis. Sie schritt dicht bis an die Grenze der modernen Schicksalstragödie, bis an die der historischen Tragödie Shakespeares vor. Sie ist das treueste Spiegelbild der Geschichte Athens, diese selbst die ergreifendste Tragödie, die je ein Volk erlebte, rasch emporsteigend zum höchsten Glück durch energische Leidenschaft, ebenso plötzlich durch sie stürzend in Ohnmacht und Schmach, in trostlose Knechtschaft. Die Tragödie keines anderen Volkes ist so durchaus mit dem wärmsten Herzblute selbsterlebter Leidenschaft gedichtet worden, wie die griechische. Nie waren die Tragiker echtere Propheten, echtere Volksdichter. Wer die Leidenschaft selbst gefühlt und erlebt hat, der versteht ihre Tragödie. Aber der religiöse Glaube der Griechen brachte die Mängel ihrer Behandlungsweise des Schicksals, der Schuld, des Leidens, die durch Shakespeares durchaus christlich-ethische Behandlungsweise vollständig beseitigt und antiquiert wurden. Seltsamerweise wurden eben jene Mängel besonders von der deutschen Tragödie immer wieder erstrebt und nachgeahmt, während die innerlich konsequente, künstlerisch-ideale Behandlung der Leidenschaft, der tragischen Charaktere, von ihr nur selten erstrebt und erreicht wurde. Händel, Gluck, Beethoven und vor allem Mozart sind der Tragödie Shakespeares näher, als die meisten unserer Tragödien, mit sehr wenigen Ausnahmen. — Was der antiken Tragödie fehlte, die Schicksalsauffassung nach den Prozessen und Gesetzen der Wirklichkeit, das erreichte und zeigte uns eben Shakespeare, die indirekt-mythische Darstellung derselben aufgebend, und zur historischen Tragödie vorschreitend. Weil das Gebiet der historischen Tragödie ihr ganz fehlte, weil das Schicksal der tragischen Charaktere dort mythisch verschleiert, von Shakespeare erst anschaulichst enthüllt wurde, eben deshalb ist Shakespeare und nicht die Antike die Grund-

lage, der Ausgangspunkt, der Regulator der modernen Tragödie. Darzustellen, wodurch die Leidenschaft im Leben selbst das Leben zerstört, das, und nur das ist die Aufgabe der Tragödie.

Über den ethisch-politischen Charakter der Tragödienbehandlung Shakespeares, den Gervinus uns zuerst mit energischem Nachdruck, gegenüber der deutschen, entwickelte und nachwies, findet man auch in Ludwigs Studien belehrende, treffliche Bemerkungen. Seine technischen Untersuchungen bezeichnen scharf und genau die Punkte, von denen wieder ausgegangen werden muß, wenn die deutsche Tragödie, was sie immer wieder versuchte und nie aufgeben darf, der Echtheit und Reinheit der Kunstbehandlung Shakespeares in originaler Weise nachstreben will. Naiv-poetische Behandlung der Tragödie, im Gegensatze zur tendenziös-lyrischen, rhetorischen, in der sich auch jetzt noch unsere Tragödie meist bewegt, war das Ideal, das Ludwig in seinen Plänen und Studien immer entschiedener und klarer erstrebte. Und das ist es auch in der That, wonach nun alles drängt, wonach sich alles sehnt. Der kühne, geniale Reformator schaute mit hellem Blicke den Weg, auf dem sie zu erstreben ist, die Abwege, auf denen sie verfehlt wird. — Man wird, ich hoffe es, nach den Ausscheidungen des von Ermüdung im Kampfe mit der Krankheit Getrübten, auch aus diesem Bande ersehen, daß er immer tiefer eindrang in das Wesen, in das technische Detail der tragischen Kunst. — Die Untersuchungen über den Dialog, die Analyse und der Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen desselben, die Analogieen der malerischen, musikalischen und der dramatischen Komposition, die Untersuchungen über den Unterschied des Dramas und des Epos, über das Verhältnis der Schauspiel- und Dichtkunst, über Leidenschaft, Affekt, Reflexion und über die dramatische Darstellung ihrer Prozesse, vor allem aber über die Natur der tragischen Charaktere, machen diesen Band sehr lehrreich und wertvoll.

Die umfangreichen Exzerpte, wo sie nicht, wegen Ludwigs Bemerkungen dazu, mitzuteilen waren, wurden ausgeschieden. Von den Planskizzen wurden hier ausnahmsweise einige Bemerkungen zum Gracchus mitgeteilt, weil das Ent-

stehen gerade dieses Planes, bei Gelegenheit des Vergleiches der Coriolandarstellung Shakespeares und Plutarchs, sehr charakteristisch und aufschlußreich ist. Hier erkannte er im anschaulichsten Spiegelbilde den Unterschied naiv-poetischer und lyrisch-rhetorischer, sentimentaler Darstellungsweise. — Die ausgeschiedenen Exzerpte sind besonders aus Kerndörfers Rhetorik, aus Kants Anthropologie, aus Machiavell, Solger, Macaulay, Ms. Jameson, Mommsen, Plutarch, Montaigne, Cicero. Ausgeschieden wurden die auch hier oft in den Text sich eindrängenden „Romanstudien", und eine Menge von Plananalysen, auch der Lustspiele Shakespeares.

So schließt denn dieser Band den künstlerischen Durchbildungsprozeß Ludwigs mit entschiedenster Klarheit über alles Wesentliche der tragischen Kunstbehandlung ab. Die Reife und Sicherheit lebendigster Erkenntnis spricht aus dem markigen, sachlich-schlichten Stil, der oft an die plastische naive Ruhe der Alten erinnert. Man fühlt, man sieht es ihm an, daß die Forschung abgeschlossen war, daß alles zur poetischen That drängte. Und sie erfaßte ihn mit gewaltigem Drange, mit verzehrender Flamme, die mächtig auflodernde Begeisterungsglut, noch in den letzten Tagen seines qualvollen Leidens. In der düsteren Öde folternder Körperschmerzen umleuchtete ihn die Schönheit, die selige Klarheit der tragischen Muse. Mit fiebernder Hand, mit wehmütig-süßer, glühender Lust drängte es ihn festzuhalten, was er schaute, was im hellsten Lichtglanze vor ihm stand. Umweht von den Schauern des Abschiedes, dichtete er am Schwanensange seines Gracchus. Nur seine treue Lebensgefährtin wußte darum, sonst niemand.

„Ihr Götter! keinen Abschied!
Denk' wo ein Römer, da ist Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abschied, keinen! Wie der Hirsch —
So hört' ich oft, ich selber liebte nie
Der Jagd grausame Lust — der edle Hirsch,
Wenn tödlich ihm der Pfeil ins Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Thräne bebt
Im großen Aug'; so sinkt er stumm zusammen,
Zum Nacken still das Haupt. So klaglos heilig
Wie dieses edle Tier, sterb' unser Glück.
Noch einmal eh' ich gehe, laß das Haus,

Wo meine Wiege stand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von schönern Tagen;
So gleit' ich, wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schwestern eben noch geflüstert,
Das niemand fallen sieht. Dorthin gewandt
Steht ihr und — dahin scheid' ich mit der Sonne." — —

Immer und immer wieder las er sie ihr vor, diese markerschütternden, prophetischen, tiefsinnigen Verse. Sie konnten sich nicht davon trennen. Wie es dasteht, so kam es, fast Wort für Wort, bis auf die eine Thräne, die erste, die ich bei dem Gewaltigen sah, kurz vor seinem Abscheiden. Die naive Schönheit, die priesterliche Hoheit, die stille Erhabenheit seines sich selig austönenden, im Gesange hinschwindenden Lebens spiegelt sich treu und wunderbar verklärt in diesem mild-wehmütigen, klaglos-feierlichen, tiefsinnigen Scheidegruße des Dichters.

G. Zu dem letzten kleinen Manuskriptheste Nr. 6 der Shakespeare-Studien in gr. 8°, 21 Seiten, aus dem Jahre 1865 ist nur wenig zu bemerken. Es lag noch auf dem Sterbebette des Dichters. Einiges darin, den Gracchus betreffend, mit Bleistift verzeichnet, war auch mit der Lupe nicht zu entziffern. — Metrische, sprachliche Studien und die Untersuchungen über den Dialog beschäftigten ihn bis zuletzt. Wie sorgfältig und anschaulich sie waren, zeigt das abgedruckte Beispiel aus Othello. Die Beobachtung der Parantheſenbehandlung im Dialog Shakespeares, die Untersuchung über den Einfluß derselben auf den Bau seines Dramas brachte dem eifrigen Forscher noch den letzten, anregenden Fund. — Die kurze Zusammenfassung über das Tragische, über das Verhältnis der Schauspiel- und Dichtkunst entstand sicher in der letzten Zeit. Sie enthält früher Ausgeführtes als ernstes, tief eindringendes Mahn- und Abschiedswort des tiefsinnigen Forschers.

So übergebe ich denn nun mit wehmütiger Freude dies teuere Studienvermächtnis des früh abgeschiedenen Dichters seiner Nachwelt. Möchte es ihr — und den Seinen — die Frucht bringen, an die er gedacht, auf die er gehofft hat.

Plötzlich, wie durch ein Wunder Gottes, ist uns Deutschen der Himmel gelichtet. Der Frühling, auf den Ludwig, wie viele seiner Strebens- und Leidensgefährten, vergebens harrte,

er ist nun endlich herrlich eingezogen im deutschen Lande. Nach jahrhundertlanger politischer Ohnmacht, die auch auf unserer dramatischen Kunst wie ein Fluch lag, nach Kampf und Nacht ist die der deutschen Nation gebührende Weltstellung durch deutsches Schwert siegreich errungen, ist das deutsche Reich uns glorreich neu begründet. Halten wir es nun fest mit Gottvertrauen, bauen wir es treulich aus mit deutschem Charakter, mit deutschem Gemüt; dann wird, man darf es getrost hoffen, auch die deutsche Kunst wieder frischen Mut fassen, dann wird die wirre, oft recht trostlose Übergangsperiode, in der auch Ludwig sich mühselig durcharbeitete, abgeschlossen sein für immer, dann wird die ersehnte neue Epoche des deutschen Volksdramas, die im Morgenrote patriotischer Jugendbegeisterung bereits aufdämmert, — der klassischen Dichterperiode ebenbürtig, ihre Mängel und Schwächen vermeidend, Shakespeares Bahn dem Bedürfnisse der neuen Zeit gemäß folgend, herrlich erblühen. — Wie ein weithin leuchtendes Naturphänomen steht es ja nun vor uns, in lebendigster dramatischer Anschaulichkeit, das erschütternde und erhebende Drama des Volkskampfes romanischer Scheingröße und schlichter deutscher Art, im großartig-tragischen Geschichtsbilde, wie von Shakespeare gedichtet. Die unerträgliche romanische Weltherrschaft ist gebrochen, der Lügendämon gestürzt, im Staube liegt die buhlerische Afterherrlichkeit, die auch unser deutsches Leben, unsere vaterländische Kunst verhängnisvoll verwirrte und verpestete. Nun endlich, man darf es wohl hoffen, wird mannhaft-schlichtes, beharrlich-edles deutsches Kunststreben wieder frei aufatmen und nicht wie bisher verhöhnt und verspottet verkümmern und darben. Was uns in der Wirklichkeit siegreich befreite, das wird auch in der Kunst nun wieder mächtig werden und herrschen.

So entfalte denn der deutsche Kunstgenius getrost sein heiliges Sternbanner, nicht romanischer Scheingröße, sondern der, Geist und Gemüt befreienden Wahrheit und Schönheit germanischer Kunstbehandlung Bahn brechend. Jetzt mehr als je kann und muß das deutsche Drama es wieder wagen, Shakespeare nachzustreben. Der Bann ist gelöst, der auch unsere klassische Kunstperiode im Drama von Shakespeares Kunstwahr-

heit noch fern hielt, trotz herrlicher, nie wieder erreichter Blütenpracht ureigner Kunstschönheit. Unsere realistischen Ideale waren nicht die Ideale jener Kunstzeit, es ist etwas Neues, Eigentümliches, was in der Kunst wie in der Politik und im Volksleben zur lebendigsten Gestaltung drängt, das nun endlich freie Bahn hat. — Noch sind wir die Franzosen nicht los, der geistige Weltkampf beginnt erst, der die Früchte des siegreichen Schwertkampfes uns bringen wird. Noch immer giebt es in unserer Kunst, in unseren Häusern und Familien bethörte Anbeter romanischer Scheingröße. Doch nach dem gewaltigen Gottesgerichte, das wir erlebten, kann die innere Läuterung nicht ausbleiben. Shakespeares sittliche Schlichtheit, seine seelenvoll-schöne Wahrheit wird mehr und mehr Gewalt bekommen und die deutschen Kunstgeister mit sich fortreißen. Es giebt keinen besseren Weg, kein edleres Ziel gegenüber der Unwahrheit und Lüge. Die hochmütigen Nörgeleien der Epigonen unserer jungdeutschen Schule, die aufgeblähte Buchstabenweisheit unserer blasierten Deutschfranzosen wird mehr und mehr schweigen lernen. Was Englands politische Stürme einst als herrlichste Frucht nationaler Volksbegeisterung auf dramatischem Gebiete gezeitigt, das wird auch uns zu teil werden, wenn auch in anderer, uns eigener Gestalt. So wenig wie das neue deutsche Kaiserreich dem alten, immer wieder romanisierenden gleichen, seine Schwächen und Mängel nachahmen wird, so wenig wird die Nachahmung Shakespeares der früheren, auch nicht der unserer klassischen deutschen Dichterperiode gleichen. In der Kraft des Geistes und der Wahrheit, nicht in pedantischer Nachahmung der Form ruht das Geheimnis seiner Nachfolge. Nach dem Jahre 1870 wird sich ein deutsches Volksdrama entfalten, das deutsch und doch Shakespearesch ist, wie Ludwig es hoffte, wie er und Heinrich von Kleist — wie selbst Grabbe und Hebbel in ungünstigsten Zeitverhältnissen es beharrlich erstrebten, und doch nur teilweise zu erreichen vermochten. War doch auch unsere klassische Kunstperiode im Drama nur ein großartiger, nur zu früh aufgegebener Anfang dazu, der nun weiter geführt werden muß. Jene Mängel und Schwächen der deutschen Kunstbehandlung werden jetzt klarer und unbefangener erkannt werden, als bisher. Ludwigs gewaltiges Streben,

sein treues Beharren, sein redliches Forschen wird vom keimkräftigen Kern der Nation nun bald völlig erkannt und gewürdigt sein. — Ein weissagender Genius steht er an der Pforte einer neuen, großen guten Zeit Deutschlands; die Schwächen seiner Werke sind leicht zu erkennen, man erkenne nun endlich auch neidlos und freudig die eigentümliche Größe und Schönheit, die herrliche Charakterwahrheit dieses echtdeutschen Mannes, die Reinheit und Klarheit seines Ringens und Strebens nach dem echten dramatischen Kunstziele, das er in aller Not seines schmerzenreichen Lebens freudig festhielt. Wenn von irgend einem unserer Zeit, so darf man es wohl von ihm hoffen, daß er nach seinem Abscheiden erst recht unter uns fortleben und wirken wird. Er war ein Vorkämpfer der neuen Zeit, die nun endlich nach siegreich-gemeinsamer That für Deutschland gekommen ist. Seine Studien waren keine Irrgänge einer grübelnden Natur, er ging den von den Verhältnissen seiner Zeit, seines Lebens gebotenen richtigen Weg, um uns aus narkotischer Salonluft wieder auf frische grüne Auen deutscher Volkspoesie zu führen. Er war nicht bloß ein Suchender, er hat festen Grund und Boden gefunden, von dem aus nach politisch errungener Macht und Freiheit ein epochemachender Fortschritt unseres deutschen Volksdramas wieder möglich und unzweifelhaft wird. Seine Kämpfe und Studien mußten im Interesse der deutschen dramatischen Kunstgeschichte gemacht, und eben deshalb seine Niederschriften darüber in sorgfältiger Auswahl der Nation überliefert werden. Sie sind ein herrliches Kleinod, ein edles Besitztum der deutschen Nationallitteratur. Aus Lessings Geist geboren, wie sie sind, werden sie auch mitwirken an der sittlichen Befreiung und Förderung unserer vaterländischen Kunstweise.

Sollte es mir gelungen sein, das geheimnisvoll verschlossene, und doch so schlichte Charakterbild dieses verehrten Mannes aus den Urkunden seiner litterarischen Verlassenschaft in anschaulicher Gestalt seiner Nachwelt als schlichtes Ehrendenkmal überliefert zu haben, dann wäre mir jahrelange, oft hoffnungslose Mühe reichlichst belohnt, dann ist der Zweck meiner Mitteilungen, die — ich hoffe es, eine nicht unwillkommene Ergänzung seiner unlängst erschienenen „ge-

sammelten Werke" sind, nach schweren Kämpfen glücklich erreicht. —

Hier ist der Weg gewiesen, den energisch zu verfolgen die Aufgabe seiner glücklichen Nachwelt sein wird. Sein Schaffen und Sinnen kämpft unserer Dichterjugend mutig voran, sein mühseliges Ringen und Forschen hat ihr den Weg ebnen helfen. Ähnlich seinem Geistesbruder, Heinrich v. Kleist, schied er kurz vor dem glorreich ersehnten Siege unseres Volkes über unerträgliche Frechheit romanischen Hochmuts, aber ohne zu verzweifeln. — Hier ist die Rüstung, hier sind die Waffen des edlen Ringers für unser vaterländisches Volksdrama. Nicht rückwärts nach der Antike, nicht nach der klassischen deutschen Poesieperiode zurück, — vorwärts drängte es ihn mit heißer Sehnsucht, mit beharrlichem Vertrauen, nach dem vom deutschen Kunstgenius immer und immer wieder erstrebten Ideale einer Shakespeares ebenbürtigen Kunstweise. — Was er erstrebte und errang, das sei dem Genius der nunmehr freudig aufblühenden deutschen Dichterjugend gewidmet, damit auch auf dem Gebiete des Dramas die realistischen Ideale unserer Zeit zur Reife kommen mögen. Still und sinnig wie unsere Altvordern ihre Runen, so schrieb Ludwig seine Betrachtungen nieder, aber Schrift und Wort des Thüringer Waldsohnes werden mächtig nachhallen und erweckend in die Tiefe unseres Volksgeistes eindringen, das wahr machend, was vor Jahren an seinem Grabe gehofft ward:

— Sein teures Erbe wird mit Flammenworten
In spät'ster Zeit und in den fernsten Orten
Ein Trost und Führer edlen Geistern sein.
Was dich befreite, Held der Kraft und Wahrheit,
Das wird siegreich mit sonnigheller Klarheit
Zerschmettern Wahn und Eitelkeit und Schein! —

Loschwitz bei Dresden, im Juni 1871.

Moritz Heydrich.

Shakespeare-Studien

von

Otto Ludwig.

A. Aus dramaturgischen Heften 1840—1851.

Kunst-Ideal.

Die eigentliche Bestimmung einer Kunst kann nur das sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorbringen kann. Das ist in der plastischen Kunst die körperliche Schönheit. Die höchste körperliche Schönheit existiert nur im Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Das Ideal der körperlichen Schönheit liegt hauptsächlich in der Form, wohl auch in der Karnation und im permanenten Ausdrucke. Das Ideal in der Poesie muß nun Ideal der Handlungen sein, nicht Ideal moralischer Wesen, denn es würde Übertreibung sein, von dem Dichter vollkommen moralische Wesen zu verlangen.

Hebbel.

Die Marie Magdalene Hebbels, in mancher Hinsicht sehr lobenswert, leidet daran, daß die Kälte des rechnenden Dichters, dem die Persönlichkeiten nur Zahlen waren, auf seine Personen überging. Schiller giebt seinen Personen gern von seiner Wärme, Hebbel von seiner Kälte.

Der Dichter schließe menschlich mit dem Todesurteile, damit ist das Reich des Tragischen aus, die vergeblichen Windungen und Krümmungen des gewissen Opfers sind nicht mehr tragisch, sind gräßlich, und passen nicht für die edelste Gattung der Poesie, sondern sind für die Leierorgel der Bänkelsänger. Der Dichter ist der Richter, nicht der Henker.

Endpunkt des Tragischen.

Das Geschick darf nicht als ein unabänderliches Uhrwerk dastehen, so daß man weiß, in so und so viel Minuten muß es

ausheben und das unter ihm liegende Opfer ohne Rettung zermalmen. So wie dies geschieht, so ist es um das freie selbstthätige Spiel des Geistes gethan, so ist eigentlich das Stück schon aus.

Nebenhandlungen.

Nebenhandlungen und Nebencharaktere sollen weiter nichts, als die Haupthandlung und die Hauptcharaktere motivieren und gruppieren.

Modern französisches Drama.

Ich glaube, daß die neueren französischen Dramatiker die Sache so machen: Nachdem die Expositionsszenen und die äußersten Umrisse der Handlung erdacht sind, sagt der Autor zu sich selbst: Jetzt muß *der* auftreten, den man am wenigsten erwartet. Das wird möglich gemacht, wenn auch nicht wahrscheinlich. Dann muß *der* kommen, von dem der Zuschauer zum Besten der Personen, für die er sich interessiert, am meisten wünscht, er komme nicht. Es muß *das* geschehen, wovon man wünscht, es geschehe nicht. Auch das wird möglich gemacht und immer wieder das erste mit dem Neuhinzugekommenen in möglichste Harmonie und Verbindung gebracht. Dazu wird darauf gesehen, daß gegen das Ende eines Aufzugs womöglich die sämtlichen Personen des Aufzugs, am Ende des Stückes die des Stückes auf der Bühne sind. Nach dieser Methode ist es eben nicht zu schwer — wenn auch kein Kunstwerk — doch ein Kunststück zuwege zu bringen, und solch ein Dramatiker rangiert dann wenigstens mit dem Taschenspieler. — Hinsichtlich der Einheit der Szene gilt, was Schlegel von den französischen Klassikern sagte — es müßte heißen: „der Schauplatz ist auf dem Theater" — auch für die Scribes und seiner Schule. Ebenso sind ihre Expositionen unwahrscheinlich und fallen aus dem Tone. Ihre Figuren haben scharf ausgeschnittenes Profil, aber keine Tiefe. Man merkt, daß sie nur für die drei Stunden der Aufführung gemacht sind, sie haben etwas von den mechanischen Figuren, die, so lange das Uhrwerk in ihrem Innern geht, erstaunenswerte Bewegungen machen; aber sie haben kein selbständiges Lebensprinzip; sie haben Charakter und Persönlichkeit nicht für sich,

sondern um die Zuschauer zu unterhalten. Es sind Marionetten, deren Bewegungen man nicht aus ihrem Innern heraus, sondern an den Drähten ansieht, was sie jetzt für ein Kunststück machen werden. Sie *sind* nicht, sie repräsentieren nach einer Konvenienz, — Papiergeldmenschen, — sie sind die Karten, mit welchen der Taschenspieler Kunststücke macht, und das Publikum findet ein ähnliches Amüsement, wenn es just *die* Karte fallen sieht, von der es dies am allerwenigsten erwartet hatte. Wie der Dichter nun ein Taschenspieler, so muß der Schauspieler eine Art Gliederpuppe sein. So sind auch die Figuren, die nur von einer Seite dem Publikum gezeigt werden, auf der andern gar nicht ausgeschnitten und koloriert. Alles existiert nur, soweit es dem Zuschauer gezeigt wird. Der philosophische Betrachter, der die Figuren genau zu betrachten gewohnt ist, findet denn Figuren mit einem Arme, mit einem halben Gesichte, er bemerkt schon aus der Ferne, daß die Figuren keine Rundung haben. Die Kälte, die über das Ganze ausgegossen ist, wird notwendig, denn alles Mechanische ist an sich kalt, und das Gefühl würde in dieser Umgebung nur lächerlich werden. Da sind keine Gefühlsabstufungen, keine Seelenzustände, wie sie wirklich sind; da ist kein Wachsen, kein Werden; der Draht wird angezogen und der Mechanismus thut seine Schuldigkeit. Sprühteufel, die explodierend Erstaunen und Überraschung erregen, aber nichts hinterlassen als Dampf.

— Ein Stoff für alle, eine Form für viele, einen Inhalt für die Besten; Klarheit, Raschheit, Nachdruck.

Mäßigung beim Schauspieler.

Was Shakespeare den Hamlet von den Schauspielern verlangen läßt: „mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten im Wirbelwinde der Leidenschaften müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und das Geschmeidige giebt", das erfüllt er selber in der Dichtung. Dies ist's, was man bei ihm fleißig studieren muß. Auch wo dieses Anhalten in der Eile durchaus nicht im speziellen Charakter der sprechenden Person liegt, findet man dasselbe. Er fixiert die einzelnen Grade des Leidenschaftsausbruches vor dem Ohre und Auge des Zuschauers im Widerspruche mit der Natur,

die zum Äußersten eilt und giebt ihnen eine gewisse Ruhe und Breite; dadurch wird alles deutlich, und auch das Äußerste erschreckt den Zuschauer also künstlerisch gemildert nicht; es ist immer, als wäre etwas noch Ungeheures vorhanden, was der Dichter aus Schonung verschweige. Und dennoch nimmt dies dem Eindrucke nichts, sondern macht ihn nur überzeugender. Der Affekt eilt nicht so schnell, daß unsere Fassungskraft und unsere Sympathie nicht Schritt halten könnten. Zugleich gewinnen die Personen durch das à plomb der immer noch gemessenen Rede selbst ein à plomb und werden plastischer; das Ungreifbare scheint greifbar zu werden. Was die Leidenschaft an Plötzlichkeit verliert, gewinnt sie an Nachdruck.

Verbindung des Komischen und Tragischen.

Das Komische ist der natürliche Feind des Gravitätischen, es verhält sich zum Tragischen wie die sogenannte geforderte Farbe zu der andern (Goethe); wenn man nicht Rot mit Grün abwechseln läßt, so wird zuletzt das Rot selber Grün. So wird das Tragische komisch, das Komische langweilig. In der Beimischung von Humor liegt eine Art Inokulation der komischen Kuhpocken, damit nicht die Menschenpocken, d. i. der Umschlag ins Lächerliche eintrete. Dann vollendet sich durch die Hinzuthat des Komischen zum Tragischen erst die Weltganzheit, die Ganzheit des Lebens. So haben Shakespeares Figuren ihr charakteristisches Pathos nicht immer wie ein Kleid am Leibe, sie haben noch andere leichtere Charakterzüge, die in mittleren Zuständen jene so lange ersetzen, bis sie wieder eintreten, und besonders in diesem Wechsel liegt eine wunderbare Wirklichkeit ihres Lebens und des ganzen Stückes. Die vertraulichste Sprache gewöhnlicher Zustände und der kühnste Schwung des Pathos in den außerordentlichsten Situationen; dazwischen eine Unendlichkeit von Mitteltinten.

Charaktere Shakespeares.

Das Tragische, was Molière einmengt, giebt seinen Lustspielen erst die Tiefe und das à plomb, wie das Komische, was Shakespeare der Tragödie einmengt; er vermittelte dadurch das Wirkliche und Gewöhnliche mit dem Poetischen.

Molière und seine Nachfolger haben einen Charakter zum Centrum ihrer Stücke gemacht: dasselbe that Shakespeare, nur daß er dem Charakter auch eine Persönlichkeit gab, was Molière zu seinem Nachteile nicht that.

Shakespeare giebt gern zwei oder mehreren Charakteren eine ähnliche Situation; dadurch werden zwei neben einander laufende Handlungen organisch verbunden; zugleich ist die Verschiedenheit, mit der sie sich darin benehmen, anthropologisch interessant, und moralisch dient zuletzt der eine dem andern zum Gericht und zur Folie. So Lear und Gloster, Hamlet und Laertes, Timon und Apemantus, Orsino und Malvolio (in der Einbildung des einen zu lieben, des andern geliebt zu werden), so Macbeth und Banquo, Brutus und Cassius, Antonio und Shylock (den einen treibt sein Unstern zu wohlfeiler Resignation, den andern zu übermäßiger Racheluſt), Othello und Jago, in der verschiedenen Art, wie beide den vermeintlichen Ehebruch der Gattin rächen, der eine als Schurke, der andere als Ehrenrichter. Immer aber gehen, wenigstens im Trauerspiel, beide zu weit — niemals ist Shakespeare an der Klippe der vollkommenen Charaktere gescheitert.

Der Held des Stückes, die Sonne, im vollen Lichte, die übrigen Personen wie die Planeten nur auf der dem Helden zugewandten Seite hell und vom Lichte verschiedenen Grades erhellt.

Stimmung der Szenen.

In Shakespeare ist alles individualisiert und dann durch Erhöhung und Verstärkung idealisiert. Jedes seiner Stücke hat seine eigene hellere oder trübere Atmosphäre. Jede Szene hat wieder ihre Stimmung; seine wunderbarste Kunst, wie er alles, was sie nur erwecken kann, aneinander reiht, und so auch die Phantasie, nicht allein den Verstand, zum Kühnsten vorbereitet. Die Stimmungen aller Szenen setzen wiederum die Stimmung des Ganzen in ähnlicher Weise zusammen, eine Art Kausalitätsnexus der Phantasie. — Dadurch, daß er solchergestalt hauptsächlich auf die Phantasie wirkt, macht er es dem Gemüte möglich, das Herbste zu tragen. In der Empfindung des Großen vermählt sich Schmerz des Gemütes

und Luft der Phantafie; fo wird die Hälfte der Laft der elaftifcheren Phantafie überlaffen, und das Gemüt muß nicht unterliegen. — Jeder Ausdehnung des Gefühls giebt er fogleich einen Inhalt von Lebenserfahrung und Lehre. Dies ein Hauptpunkt; dadurch hat er, wenn auch den Scheitel am Himmel, doch immer den Fuß ftramm auf der Erde.

Natur in der Kunft.

Natur in der Kunft kann nichts anderes heißen als die täufchendfte Wirklichkeit einer künftlerifchen Darftellung, das vereinte Werk des Verftandes und der Phantafie.

Typifche Behandlung.

Jedes Stück muß einen einzelnen Fall typifch behandeln, der die ganze Gattung Fälle im wefentlichen in fich abfpiegelt. Wie der ganze Inhalt, fo muß jeder Charakter wiederum ein folcher Typus fein, desgleichen jede Nebenhandlung; die ganze Poefie der Art wird dadurch zu einem Spiegel des Weltlaufes. Jedes Stück muß, wie es felbft einen Fall unter vielen darftellt, diefen fo vollftändig und individuell ausmalen als möglich, ohne das Typifche zu verwifchen; jedes Einzelnfte muß zu diefem Ganzen geftimmt fein; Natur, gefchichtlicher Boden, Situation, Leidenfchaft, Sprache, raffchere oder bequemere, leichtere oder gewichtigere Bewegung. Nichts darf als Phrafe erfcheinen; alles muß aus dem Stoffe felbft genommen fein und fich auf feine Idee beziehen. Jeder befondere Stoff wird fo feine befondere Form gewinnen, feine organifche von innen heraus.

Behandlung der Leidenfchaft bei Shakefpeare.

Bei Shakefpeare ift keine Figur ganz in eine Leidenfchaft verwandelt, fondern fie hat wenigftens Augenblicke, wo fich das Gleichgewicht des Menfchlichen in ihm wiederherftellt, oder fich dem Gleichgewichte wenigftens nähert, oder wo fie, durch äußere Umftände geniert, dies zu vergeffen fcheint (Hamlet beim Auftreten der Schaufpieler, nach deren Abgange die Selbftverachtung ihn doppelt packt). Dies gefchieht gewöhnlich in beiläufigen Bemerkungen, auf die ihn fein Zuftand führt, in

Bemerkungen über sich oder andere, Vergleichungen u. dergl., die oft wie ein Kommentar über die psychologischen Prozesse sind, Offenbarungen der Intentionen des Dichters. Oft stehen die Bemerkungen in scheinbarem Widerspruche mit den herrschenden Leidenschaften, aber das ist eben die Natur der Leidenschaft, daß der von ihr erfüllte Mensch wie ein an einer fixen Idee Laborierender über Dinge, die diese Idee nicht berühren, ganz vernünftig denken kann, ja über diese Idee selbst, ohne sich doch von ihrem Zauber losmachen zu können. Ein schlagendes Beispiel der von der Leidenschaft des Trunkes Besessene, der Wollüstling u. s. w. Dieser kann von dem Gedanken der Reinheit zu Thränen gerührt werden, aber der Engel in ihm wacht nur so lange, als das Tier schläft, und das Tier beschmutzt dieselbe Reinheit, die den Engel gerührt hat. Aus dieser momentanen Freiheit in der Knechtschaft entstehen die humoristischen Blitze, das Lächeln im Weinen und umgekehrt, der Selbsthohn, das Selbstbelächeln, das Mitleid mit sich selber, gleichsam des Freien in uns mit dem Bewältigten in uns. Dieses Wissen um sich selbst giebt den Shakespeare-Figuren oft die Selbständigkeit und das Überzeugende ihres Daseins, indem ihre beiden Seiten sichtbar werden; zugleich auch die plastische Ruhe, die so sehr imponiert.

Keine Leidenschaft zeigt sich an sich selbst als immerwährender Affekt, jede ist nur eine Neigung zu einem Dinge, die ihre Ebbe und Flut haben kann. Der Besitz macht aus ihr ein ruhig Fortbestehendes; aber bei jeder Kreuzung, bei jedem Hindernisse flammt sie auf, und oft zeugt nur diese stellenweise hervorbrechende Flamme von der Kohle, die unter der Asche sonst ungesehen glimmt.

Tragische Notwendigkeit.

Tragische Notwendigkeit ist die Trägerin der tragischen Stimmung. Sie besteht darin, daß der tragische Ausgang schon im Anfange des Stückes sich ahnen läßt, und während des ganzen Stückes diese Ahnung stetig wächst, bis sie mit der Katastrophe zur Gewißheit wird. Das Schrecklichste überrascht uns dann nicht mehr. Je gewisser wir einen schlimmen Ausgang schon im Anfange ahnen, je stetiger diese Ahnung

wächst, desto milder wird die tragische Stimmung sein. Je fester die Situationen schließen, so daß sie auch ein mögliches Ungefähr nicht scheint durchbrechen zu können, je weniger man diesem Ungefähr überdies noch den Zugang gönnt, also je weniger man die Möglichkeit befürchten läßt, daß der ruhige, stete Verlauf des Ganzen plötzlich von einem Unvermuteten in Verwirrung gebracht werden könne, desto mehr wird Mitleid und Furcht zu einer süßen Beschäftigung, der man sich mit Geist und Sinnen hingiebt. Womöglich gleich im Beginne muß der Held den Granatenkern verschlucken, der ihn unwiederbringlich der Unterwelt zu eigen giebt.

Im Anfange des Dramas fordert der Charakter durch ein gewisses Thun oder Unterlassen das Schicksal heraus, er thut den ersten Stoß, von da an muß er sich wehren bis zum Untergang an den natürlichen, notwendigen Folgen seiner That.

Dialog bei Shakespeare und Schiller.

Was Shakespeare durch sein Individualisieren des Dialoges, durch Darstellung des Weltverkehrs hervorbringt, das erstrebte Schiller durch Ideenfülle, Sentenzen und musikalische Spracheffekte, d. h. die künstlerische Wirkung. — Shakespeare gab auf realistischem Wege, alle Seelen- und Sinnesvermögen anziehend beschäftigend durch die Abmalung der einzelnen Vorgänge, der Seele des Zuschauers, der überwältigenden Kraft der Situationen gegenüber, die zum Genusse eines Dichterwerkes nötige Freiheit; Schiller that dasselbe auf dem entgegengesetzten Wege, auf dem des Verallgemeinerns. Shakespeares Weg blieb innerhalb der Grenzen der Anschauung: Schiller ging über diese in die der Betrachtung hinaus. Shakespeare that, was er als Poet thun mußte, Schiller that es als Philosoph. Shakespeare besiegte das Leben, den Stoff durch dessen poetische Bewältigung, Schiller, indem er sich philosophisch über denselben erhob, also immer doch durch eine Flucht vor dem Leben und dem Stoffe selbst. Sein Fehler, daß er immer noch ein außerhalb der Bedingungen seines Stoffes und seiner Charaktere gelegenes Schöne und Poetische in seine Stücke hineinträgt, welches jenem widerspricht, anstatt

dies Poetische, dies tiefere Interesse aus dem Stoffe selbst heraus zu entwickeln, wie es Shakespeare macht. Das Ideale eines Dramas muß in der Komposition liegen und in der Steigerung der Charaktere; sein äußerer Verlauf muß so genau als möglich den Weltverlauf selber abbilden, den idealen Himmel über der realen Welt.

Erwartung im Drama.

Je früher die Erwartung des unglücklichen Ausganges erregt wird, je früher die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges verschwindet, desto milder wird die tragische Stimmung. Die Personen dürfen hoffen, der Zuschauer nicht; er muß immer wissen, daß diese Hoffnungen und die Anstrengungen der Personen, sie zu realisieren, vergeblich sind. — Auch zu verhüten, daß die künstlerische Täuschung zu einer wirklichen werde oder dieser sich zu sehr nähere. Die Personen sollen in der Gewalt wirklichen Leidens erscheinen, der Zuschauer soll tragisches Mitleid, d. h. durch die Kunst verklärtes, zum Genuß gemachtes, empfinden. Dazu ist das Eingeständnis notwendig, daß das Kunstwerk keine Wirklichkeit sein will. Hilfsmittel sind Idealität der Darstellung, Vers, Betrachtungen, bildlicher Ausdruck.

Coriolan.

Kein Charakter, außer Coriolan, hat bei Shakespeare eine Umkehr; sie gehen wie ein reißender Strom geradeaus, von einem Punkte nach der richtigen Mitte bis in ihr Übermaß, in dem sie sich zerstören; sie sind gewissermaßen moralische Warnungsbilder, in denen die in ihrer Eigennatur schlummernde Gefahr, durch irgend ein Äußeres geweckt, aufsteht und sie unaufhaltsam mit immer wachsender Schnelle zur Selbstvernichtung treibt.

Tragische Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit.

Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen, durch welche der Verstand zufriedengestellt, die Phantasie angeregt, das Gefühl befriedigt wird. — Tragische Notwendigkeit kann eigentlich nichts heißen als tragische Zweckmäßigkeit, richtige

Berechnung jedes einzelnen Momentes im ganzen auf den Zweck des Ganzen, Übereinstimmung des Erfolges mit den erregten Erwartungen; daß also der Poet nirgends eine Erwartung im Zuschauer erregt, die nicht erfüllt würde, und nichts sich erfüllen läßt, was nicht erwartet wurde. Das ist im größeren Sinne Motivierung. Die pragmatische Motivierung geht auf den Zusammenhang der Handlung in sich und für sich; diese — die künstlerische, wenn ich so sagen darf — auf den Zusammenhang zwischen der Handlung und den Empfindungen des Zuschauers. Jene bewirkt, daß die Handlung eine mögliche, wahrscheinliche, geschlossene, diese, daß sie eine das Gefühl ergötzende, befriedigende, eine künstlerische Stimmung erweckende sei; jene, daß sie objektive, diese, daß sie subjektive Wahrheit hat; jene, daß sie Verstand hat, diese, daß sie dem Verstande und den übrigen Seelenkräften gefällt. Hier zeigt sich nun auch der höhere, der eigentliche Kunstverstand. Diese Übereinstimmung der objektiven Welt des Werkes, der Darstellung der äußeren Gesetze der Dinge mit den Forderungen der subjektiven und ihren inneren Gesetzen, macht die sogenannte Notwendigkeit eines Kunstwerks aus und ist das erste Kriterium der Klassizität desselben. Der Poet muß sich also im ganzen wie in jedem einzelnen Momente als Poet und als Zuschauer zugleich verhalten; er muß mit der größten Vertieftheit in das Werk zugleich darüber stehen, mit der größten Hingabe an dasselbe die größte Unbefangenheit ihm gegenüber vereinen.

Sowie tragische Notwendigkeit vorhanden ist, stört selbst das Komische nicht. Ja, es kann die Wirkung der Situationen noch durch den Kontrast erhöhen, wenigstens einen Erfrischungspunkt bieten. Desgleichen wirkt das Erwachen der Hoffnung bis zur Zuversicht in den Personen tragisch, wenn der Zuschauer weiß, daß diese Hoffnung eine vergebliche, ja um so milder, je gewisser der Zuschauer dies weiß. Wird dagegen der Zuschauer selbst zur Hoffnung verleitet, so wird er sozusagen zu einer der spielenden Personen selbst, er wird aus der ruhig ergebenen Fassung künstlerisch erweckten Mitleids in die Kämpfe der Personen selbst gezogen, wie diese von Furcht in Hoffnung, von Hoffnung in Furcht hinübergerissen; er erlebt die schrecklichen Schicksale, anstatt aus der sichern Zuflucht der Beschauung

heraus sich an ihnen zu genießen. — In der Antigone ist das Schicksal wie im Shakespeare behandelt; ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, sondern auch aus der Schuld. Kreon, der tragische Held, tötet im Eigensinne die Geliebte seines Sohnes; dieser, da er sie nicht retten kann, stirbt ihr nach; ihm die Mutter, und so hat der Held sich selbst gestraft. Er hat mit aller Zurechnung gesündigt, der Ödipus, der Ajas, die Dejanira, der Orestes nicht; in den drei ersten dieser Fälle ist Verblendung oder absichtliche Täuschung, in dem letzten sogar ein göttlicher Befehl an die Stelle der zurechnungsfähigen Leidenschaft getreten. Die Reinheit und Notwendigkeit des Schicksals in der Antigone ist es wohl, die uns dieses Stück näher rückt als die anderen antiken Stücke. Auch hat diese Tragödie vor den übrigen des Sophokles voraus, daß nicht bloß die Katastrophe, sondern auch die Schuld in Handlung dargestellt ist. Es ist im Stücke ein Bewerben um den Tod, eine Sterbewollust. Eine gewisse süßschmerzliche Stimmung wird in der ersten Szene erregt und durch das Ganze festgehalten. Eben daß man nicht zu vorübergehender vergeblicher Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen, das läßt einen heimisch werden und bleiben in dieser Stimmung. Eigentümlich, daß der Faust (besonders Gretchens Schicksal) mir ganz dieselbe Empfindung gab wie die Antigone; die Empfindung des Schönen. Die Seele entfaltete wie die vorher geschlossene Blume diesem milden Strahle ihre innersten Tiefen. Keine Stelle darin, die übermächtig auf Rührung oder irgendwelche Erschütterung gewirkt und dadurch irgend ein Vermögen des Zuschauers einseitig zur Reaktion gezwungen hätte. Es waren nicht Empfindungen, nur Empfindung, man hörte keine Töne, nur ihre Harmonie. Der Schmerz war zu einem Genusse gemacht.

Aufgabe des Komischen in der Tragödie.

Das Gemüt bedarf, um die immer fortgesetzte Steigerung des Tragischen nicht allein zu tragen, sondern auch das Poetische darin zu genießen, von Zeit zu Zeit einer Erheiterung, Erholung. Daher die Einmischung des Komischen. Diese darf

nicht aus dem tragischen Zentrum entnommen sein, wenn sie ihm auch als Parodie verwandt sein kann. Man darf nicht glauben, daß Aussichten auf guten Ausgang zur Erholung von der Furcht vor Schlimmem dienen; im Gegenteil machen sie diese leicht unerträglich. So im Erbförster, wo ich wunderlicherweise diesem Irrtum anheimgefallen sein muß. — Eine aufblitzende Möglichkeit von Rettung bringt eine übelangebrachte Reaktion und wirklichen Verlust der schön-schmerzlichen Stimmung. Die Empfindung vermag ihrer natürlichen Schwere nach nicht die zwei Richtungen zugleich mit Leichtigkeit und daher mit Lust zu verfolgen. Ist die Reaktion einmal eingetreten, so will sie zu ihrem Rechte kommen, und wie die Seele vorhin die störenden heiteren Vorstellungen abwies, so werden ihr jetzt die schmerzlichen störend und peinlich. Dieser psychologische Erfahrungssatz ist die Basis der tragischen Stimmung und aus ihr lassen sich die wesentlichsten Gesetze der Tragödie ableiten.

Gegenwart des Dramas.

Das Drama muß in jedem Momente Gegenwart sein; das Vergangenheitsschwangere ist das Epische, das Zukunftsschwangere das Dramatische.

Grenzen des Poetischen.

Die Grenzen des Poetischen sind schwer zu bestimmen. Es giebt Stoffe, die keine Behandlung ästhetisch machen kann, z. B. alles, was an das Kriminalistische erinnert. Alles Stroh, das die Darstellerin des Gretchens an sich hängen hat, kann das Ästhetische der Szene nicht so beeinträchtigen, als die bloße Nennung des „Zuchthauses“ thun würde. Alles Kleinliche ist unpoetisch, daher alle Darstellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben, die Darstellung mag idealistisch oder realistisch sein. Ist sie idealistisch, so fällt uns die Unwahrheit auf, weil uns die Sache zu bekannt ist. Ist sie realistisch, so kann sie höchstens mit dem treuen Porträt — in der Malerei — rangieren.

Die Poesie verfährt nach den Gesetzen der Erinnerung; sie ändert nicht, was geschehen, aber sie mildert es künstlerisch. Daher sind, wenn alles andere gleich, die Stoffe poetischer,

die in der Vergangenheit liegen; sie erlauben eine künstlerische Darstellung. Wir haben keinen andern Maßstab, sie zu messen, als das rein Menschliche; mit Stoffen aus der Gegenwart und aus der nächsten Nähe ist es anders. — Die Leidenschaft ist poetisch, wenn sie groß ist, nicht bloß stark oder heftig, und einen großen Gegenstand hat. Stolz, Ehrgeiz, Herrschsucht, Freiheitssucht, Liebe können es sein; Trunksucht, Spielsucht, Putzsucht nicht, weil sie weder an sich groß sind, noch auf einen großen Gegenstand gehen können. Im Poetischen ist jederzeit eine ungewöhnliche Thätigkeit der Phantasie. Sie nimmt die Dinge der Wirklichkeit, läßt ihnen ihre Qualität, vergrößert aber die Quantität. Sie giebt uns Menschen, nur größer, sonst wie sie in der Wirklichkeit sind. Das für den Zweck der Darstellung Unwesentliche läßt sie fort. Auch die Karikatur kann poetisch sein, das treue Porträt nicht. — Das Poetische bleibt sich in aller Zeit gleich, das Ästhetische nicht. Letzteres hängt ab von dem Bildungsstande einer gewissen Zeit.

Bereich des Poetischen und Ästhetischen.

Das Poetische hat nur die Prosa, die Wirklichkeit im bloß verständigen Sinne zum Gegensatze und zur Grenze. Wo die Größe der Gestalt und Denkart, die Expansion oder die Tiefe der Empfindung der Stoff des ordnenden Verstandes ist, da ist Poesie; wo beides den Verstand verdunkelt, da ist das Phantastische. Das Poetische hat also bloß die Qualität zum Maßstab. Mit dem Ästhetischen ist es anders; dies wird am Maße der Quantität gemessen. Es ist ein konzentrischer Kreis von kleinerem Halbmesser, innerhalb des Kreises des Poetischen gezogen. Die höchsten Grade der expandierenden und der intensiven Phantasie sind immer noch poetisch, aber ästhetisch sind sie nicht mehr. Ein Spieler um Geld ist unpoetisch; einer, der mit dem Teufel um sein Leben würfelt, ist poetisch. — In der idyllischen oder satirischen Poesie wird die Schlacht zwischen der Poesie und der gemeinen Wirklichkeit geschlagen; in der eigentlichen Poesie ist der Kampf vorbei; das gemeine Wirkliche liegt besiegt zu Boden, und die Poesie begeht ihr Siegesfest. — Mein Hauptfehler war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dieses sagt in seiner

Beschränktheit und Kleinlichkeit höchstens dem eigentlichen Idylle zu. Mit den höheren Gattungen der Poesie läßt es sich nicht vereinen. Der Hauptvorzug des dargestellten Kleinlebens, treue Porträtierung, ist allem Schwunge entgegen. Man kann die poetische Wahrheit, die in der innigsten Übereinstimmung aller Erfordernisse besteht, nicht erreichen. Giebt man der Sprache poetischen Gehalt, so steht sie mit der unpoetischen Situation und mit den beschränkten, kleinlichen Motiven im schreiendsten Widerspruche. Läßt man sie die Sprache der Bildung reden, so muß man aus unbefangenem Munde die einfache Frage erwarten, die alle durch poetische Unwahrheit gewonnenen Schönheiten über den Haufen wirft: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung ersonnen, zu der die Sprache paßt? Wir haben ein Warnungsbild in Geßner. Die weißen und roten Rokokofiguren der Daphnen, Chloen 2c. sind verschwunden, die derben Porträts des wirklichen Kleinlebens, die Dows, Teniers, Breughels 2c. gelten noch. Durch die Entfernung, durch das uns Fremde in Tracht und Sitte, sind sie gewissermaßen poetisch geworden, der Übermut, der in manchen steckt, die komische Idealisierung ist an sich poetisch; die Wahrheit, mit der sie abgefaßt sind, bringt uns das Fremde nah und erhält es allen Zeiten begreiflich. — Die einfache und anspruchslose Porträtierung der kleinen Zustände hat und wird sich noch lange in den „Jägern" und ähnlichen Schauspielen erhalten. „Kabale und Liebe", in seiner poetischen Auffassung, erscheint uns nach wenig mehr als einem halben Jahrhundert schon als Parodie seiner selbst. Die einzige Figur im Stück, die die andern und damit das ganze Stück überleben wird, ist gerade die einzige darin, die man ein treues Porträt nennen kann, der alte Miller. Er ist durchaus prosaisch gehalten, und nur die Leidenschaft giebt ihm ein Etwas, wie poetischen Anhauch; das ist aber in der gemeinen Wirklichkeit ebenso, er spricht kein Wort, das ein Mann in seiner Lage in der Wirklichkeit nicht auch gesprochen haben könnte. Ich glaube, der unpoetische Stoff kann nur in seiner Wirklichkeit aufgefaßt, bleibend interessieren.

Die wahre Poesie muß sich ganz von der äußeren Gegenwart loslösen, sozusagen von der wirklichen Wirklichkeit. Sie

darf bloß das festhalten, was dem Menschen zu allen Zeiten eignet, seine wesentliche Natur, und muß dies in individuelle Gestalten kleiden, d. h. sie muß realistische Ideale schaffen. Sie darf nicht das Wilde und Ungeheure mit Gewalt herbeiziehen, aber auch nicht der unmännlichen Schwäche einer Zeit, die mit ihr vergehen wird, schmeicheln und sie dadurch hätschelnd noch mehr schwächen helfen. Aber ich thue unserer Zeit unrecht, sie ist im männlichen Aufraffen begriffen. Wäre sie es aber auch nicht, der Dichter muß erst nach seiner Pflicht gegen die Kunst und dann erst nach der gegen das Publikum fragen. Sein höchstes Gesetz ist poetische Wahrheit. — Und stimmen nur seine Gebilde mit ihren Bedingungen überein, so mag er kühn bis an die Grenze gehen, die nur Willkür setzen kann.

Diejenigen Gattungen, die nur amüsieren sollen, tragen ihre Grenzen in ihrem ausgesprochenen Zwecke. Die Tragödie soll mehr, sie macht sogar Kühnheit zur Pflicht. — Heute ist diese und jene Blume in der Mode, man findet sie auf jedem Fensterbrett, auf jedem Damenschreibtische. Draußen im Felde steht eine weit reichere und schönere; kein Mensch sieht nach ihr, denn sie ist keine Azalee, kein Rhododendron. Heute wenigstens; ob auch morgen oder übermorgen? Und pflückt sie auch übermorgen keiner, so hat sie sich selbst geblüht!

B. Studien aus den Jahren 1851—1855.*)

Romeo und Julia.

Der harmonische, schöne Eindruck dieser Tragödie entsteht daher, daß die beiden Liebenden alles Interesse in sich konzentrieren, daß der schmerzliche Ausgang nur von ihnen selbst kommt. Sie töten sich beide selbst; keine barbarische oder gewaltsame Handlung eines dritten erregt Haß, oder, wenn er es thun müßte, leitet er nicht einen Teil des Interesses von dem Paare auf sich. Sie leiden das Äußerste nur durch ihr eigenes Handeln. Auch die Schuld tritt, Mitleid erregend, auf. Der Familienhaß — ein Verhältnis, keine Person, ein Ding, das weder Liebe noch Haß erregen und daher kein Teilchen Interesse den Liebenden entziehen kann, ihnen vielmehr erst recht Interesse giebt durch die rührende Situation, die er bilden hilft. Daher der große Nutzen einer Situation oder auch Thatsache, wie im Hamlet, die vom Anfange des Stückes feststeht bis zu Ende, sie vertritt die Stelle einer Hauptperson und nimmt dem Helden nicht so viel Interesse weg, als eine Hauptperson gethan hätte.

Julia von Hebbel.

Das Epische überwiegt durch das Ganze das Dramatische. Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten von ihnen selbst; die sie sogar sich selbst erzählen. Von einer Steigerung ist nicht die Rede. Auch die Motive zu ihren Handlungen werden erzählt, und zwar möglichst individualisiert. — In

*) Manuskriptband I, Heft 1, gr. 4°, 248 Seiten.

der Behandlung ist nichts ausgespart, kein Anwachsen, keine Unterordnung; Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf, kein Ruhepunkt, kein Anhalten, keine Beschleunigung. Wie eine Lavaflut schwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmassen gerinnenden Decke wälzt sich das Stück fort; immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung. — Bei Hebbel, wie bei Richard Wagner, leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja, in jedem Worte bedeutend zu sein. — Bei Shakespeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichstes zeigt sich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbels Charaktere sind Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier; jede seiner Personen ist beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen. — Der Charakter ist in jedem bis zur Monomanie gesteigert. Sie wissen alle, daß sie Originale sind, und möchten beileibe nicht anders erscheinen. Daher kein Zug bei Hebbel, wie bei Shakespeare und in der Natur meistenteils, wodurch ein Charakter sich ohne, ja, wohl wider Wissen und Willen verriete, keiner, in dem eine Figur die andere charakterisieren will und sich dadurch selber charakterisiert, ohne es zu denken. Die Charaktere sind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; sie gehen neben einander, ohne sich durch Berührung gegenseitig zu modifizieren, wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht; der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger; sie sprechen überhaupt nicht miteinander nur zu einander; es fehlt der eigentlich dramatische Dialog. So verschieden die Züge der einzelnen Charaktere, so gleich ist die Art, wie sie sie auskramen, in Erzählung gelegentlich ihnen einfallender Dinge, die sie gethan oder gesagt; das Haschen nach auffallenden Bildern ist allen gemein. — Die Ökonomie ist nach altgriechischem Muster; das Stück gleicht in dieser Hinsicht einem Euripideischen, bis auf die Erzählung am Ende, und wirklich hat es keinen Schluß, und könnte auch keinen andern haben, als einen Euripideischen, etwa, daß nun die Oreade, die Nachbarin des Bertramschen Schlosses, in einem Epiloge den Ausgang Bertrams und der Liebenden prophetisch vorausnehmend, erzählte. — Hebbel hat die drei unvereinbarsten Dinge in seinem Drama vereinigen wollen: modernsten Stoff, Shake-

spearesche Charakteristik und antike Form; größte Konzentration der Handlung bei ausgeführtester Charakteristik. Die Bilder selbst sind meist von einer unnachahmlichen Größe und Schönheit. — So lange die Charaktere sich episch rüsten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Gespräche, das mehr eine Erzählung ist, in der sich mehrere ablösen, indem sie thun, als sprächen sie miteinander, ist alles herrlich, sowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatischem Dialog kommen soll, wird es absurd; so z. B. die Szene Julias mit Pietro, dann der ganze dritte Akt. Ist das eine Schwäche seines Talents, die zu verstecken er diese Form gewählt hat? Und verficht er diese Form als die rechte, um jene Schwäche zu einer Stärke zu machen? — Überhaupt sind die Hebbelschen Figuren, weil sie nicht Naturvermögen, wie die Shakespeares, sondern Denkarten darstellen, Lebensanschauungen — epischer Art, weil seine Probleme mehr kulturhistorische, als psychologische sind. Darin steht er Shakespeare schroff gegenüber. Die Leidenschaft ist an sich theatralisch und dramatisch, theatralisch durch ihre Energie, dramatisch, weil sie eine Entwickelung hat, tragisch, weil sie sich ein Schicksal bereitet, das des Menschen eigenes ist, während das Schicksal bei Hebbel mehr ein Ergebnis der Zeit ist, in der seine Menschen leben, als das ihres eigenen Thuns. Sie leiden nicht, was ihre eigene Natur, sondern was die Denkart der Zeit ihnen auferlegt, die in ihnen handelt. In seiner Vorrede zu Maria Magdalena wird das klar als seine Meinung vom Tragischen, in seinem Worte über das Drama noch mehr. Nicht mehr die verschiedenen Naturen, sondern die verschiedenen Denkarten werden in Konflikt zusammengebracht. Diese Maxime wird gewiß dem Gehaltreichtum des Dramas förderlich, aber ebenso gewiß seiner eigentlichen dramatischen Wirkung schädlich sein. Der Schauspieler wird in eine gewisse Willkür geraten. Ein Charakter prägt sich theatralischer aus und unmittelbarer, als eine Denkart. Die Gesichtspunkte sind hier die wahren Personen, die Figuren bloße Träger, bloße Figuranten. Eigentliche Menschendarstellung würde hier nur nebenbei und von außen kommen, während sie bei Shakespeare das Zentrum, der Zweck seines Schaffens sind.

Emilia Galotti von Lessing.

Das Mißlichste ist, daß der Prinz die Schuld hat, und die Galottis das Leiden. Darum wirkt das Ganze nicht tragisch. Das Stück ist nun keine Tragödie, sondern eine sogenannte Rettungskomödie, dem Sinne nach. Ein Bösewicht stellt der Unschuld eines Mädchens nach, aber diese bedrohte Unschuld wird gerettet — freilich durch den Tod; dieser aber ist kein tragischer. — Das Bewundernswürdigste, wie die Notwendigkeit, dem Odoardo den Dolch in die Hand zu spielen, wenn er ihn braucht, auch um der Steigerung von Odoardos Leidenschaft willen, den Dichter zu einer Schöpfung gebracht, wie die der Orsina; wie diese ganze lebensvolle Figur ihre Entstehung einem bloßen Behelfe dankt, wie dies durch ihre Erwähnung im ersten Aufzug und ihr Auftreten im vierten so verschleiert ist, daß sie so ganz wie um ihrer selbst willen zu existieren scheint. — Wie geschickt Lessing der Notwendigkeit des Erzählens ausweicht, die Hebbel aufsucht! Wie er lieber die Umstände so rückt und erfindet, damit die Leute, was sie wissen müssen, um das Ganze der Handlung als notwendig möglich zu machen, durch Kombination zu erfahren. Dieser Kunstgriff erspart nicht allein, daß erzählt wird und noch dazu erzählt wird, was der Zuschauer schon weiß oder selbst gesehen hat; jene Umstände bereichern auch das Detail der Gesamthandlung, und die Kombination wird selbst zu einer Art Handlung und giebt nicht allein dem Kombinierenden Gelegenheit zu Theaterspiel, sondern auch den Gegnern. — Läßt er erzählen, so geschieht's nur, wenn die Erzählung durch den Affekt des Erzählers und die nachhaltende Spannung des Hörers immer ununterbrochen, wiederum zu Handlung und Theaterspiel Anlaß giebt. — Bewundernswürdig, wie Lessing den Appiani, Conti, die Orsina und ihre Szenen in Charakter und Situation so bedeutend zu machen wußte, daß man ihnen nicht ansieht, daß sie bloße Behelfe sind, zur Steigerung und zum Maße von des Prinzen Leidenschaft. — Man nehme die Orsina heraus und sehe, wie die Masse des Stücks zusammenschmilzt. Wie künstlich und geschickt hat er sie mit dem Ganzen zusammengenietet und geschmolzen! — Wie trefflich

ist die That vorbereitet! — Jeder Entschluß, jede That in einem Trauerspiele, und je näher und von je mehr Einfluß auf die Katastrophe, muß so sein, wie ein unbefangener Zuschauer nach Maßgabe von Charakter und Situation sie erwartet. — — Es ist getriebene Arbeit, ein kleines Korn Metall ist durch wunderbare Kunst zu einem großen und reichen Werke auseinander getrieben, dessen Wert eben fast bloß in dieser Kunst besteht. Shakespeares Werke sind dagegen massiv. — Auch bei Shakespeare sind, wie hier die der Orsina, diejenigen Szenen, die den wenigsten Handlungsinhalt haben, die reichsten oft an theatralisch-mimisch-charakteristisch-poetischem Gehalt, — Szenen, die ganz fehlen konnten; denn Odoardo konnte von der Claudia alles erfahren, und ein Dolch war ja wohl auch zu bekommen.

— — Ein Drama muß vollkommen geschlossen und vollkommen durchsichtig sein. Das macht die vollkommene Loslösung des Stoffes von äußeren Bedingungen nötig. Er muß seine Bedingungen alle in sich selber haben, und wir müssen dies sehen. Alles, was geschieht oder Einfluß hat auf das Geschehende, muß aus einer Absicht hervorgehen. Alles Begebenheitliche im Stoffe muß in Handlung aufgelöst werden, deren Gründe wir erfahren. Die Absicht macht die Begebenheit zur Handlung. — Forderungen der verschiedenen Gemütskräfte des Zuschauers ans Drama. —

Polyphoner Dialog.

Gespräche von dreien und mehreren, wo drei oder noch mehr Personen, jede in einer eigenen Richtung sich gegen einander bewegen. Wenn zwei oder mehr Personen gegen eine oder mehrere vereint, d. i. aus einer Meinung heraus und nach einem Zweck arbeiten, so ist das nur das Zweigespräch, wie ein zweistimmiger Gesang, der von mehr als zwei Sängern ausgeführt wird. Nur wo drei oder mehr Personen, jede aus einer besonderen Absicht heraus spricht, oder drei verschiedene Reihen von Gefühlen, Bestrebungen und Ansichten in demselben Gespräche einander modifizierend, oder nur kontrastierend, neben einander hergehen, da ist ein Dreigespräch. In solchen

Szenen ist das eigentlich dramatische Leben am stärksten, in solchen polyphonen Sätzen, wo sich verschiedene Stimmen in verschiedenen Rhythmen, jede einzelne mit gehaltener Eigentümlichkeit begegnen und durchkreuzen. Nur darf die Zahl dieser verschiedenen neben einander gehenden Stimmen die Unterscheidbarkeit nicht übersteigen. So z. B. die Szene zwischen Marinelli, Orsina und Odoardo; zwischen Jago, Emilia, Desdemona. Emilia: Ein Schurke hat Euch bei dem Mohren angeschwärzt. Jago: Nein, solche Menschen giebt's nicht, 's ist unmöglich. Desdemona: Und giebt es einen, so verzeih ihm Gott. — Besonders wirksam, wenn die Zahl der selbständigen Stimmen von wenigen oder einer allmählich zu einem Ensemble anschwillt. Hier kann man von Mozart im Don Juan lernen.

Konradin von Klinger.

Die politischen Debatten so erschöpfend, wie bei Schiller, und dramatisch charakteristisch belebt. Die Charaktere gut kontrastiert, besonders das Elegisch-Jünglingshafte mit den Vorzeichen eines tüchtigen Mannes im Konradin rührend schön; Karl und Flandern, Konradin und Heinrich. Etwas gedrängt müßte es noch heute Glück machen.

Die Zwillinge von Klinger.

Das Stück ganz wie gemacht, die Gesetze der tragischen Stimmung daran zu lernen. Das Ende steckt schon in der ersten Szene und wird nur herausgewickelt. Eine Steigerung ist eigentlich nicht im Stücke, nur ein allmähliches Näherkommen des Befürchteten, das, wenn es kommt, nicht den Verstand und die Phantasie, nur das Gefühl überrascht, daß nun Thatsache ist, was so lange drohte, eine zu werden. Dabei ist alles Gewaltsame in die Szene verlegt, die Mißhandlung durch den Alten, der Mord selbst. Guelfos Stimmung ist gleich im Anfange so, daß nur wenig Steigerung möglich ist. — Im Anfange weiß man nicht recht, was man denken soll; es fällt schwer, sich sogleich in einen so hohen Grad der Illusion zu versetzen, als die bereits hochgestiegene Leidenschaft Guelfos bedarf. Es wäre vielleicht besser gewesen, die Exposition durch weniger Beteiligte machen zu lassen, und uns auf den ersten

Auftritt Guelfos dadurch besser vorzubereiten, wenn es nicht möglich war, den Guelfo erst in einer ruhigeren Stimmung uns bekannt zu machen. Eine theatralische Handlung ist kaum vorhanden. Man kann daraus lernen, was Virtuosität in der Ausführung vermag, daß, ist der Plan nur ohne Widersprüche, er so einfach sein kann, als nur möglich. Charaktere und Situationen sind lebendig, wahr und zwingend, obgleich bloß im Dialoge entwickelt. Keine Szene will für sich etwas gelten, sie sind alle nur des Ausgangs wegen da, diesen möglich und notwendig zu machen. Das Auftreten der Personen ist ziemlich willkürlich. Das Stück hat nur einen Effekt und will ihn und erreicht ihn nur in seiner Totalität. Die Leidenschaft ist unendlich wahr und doch künstlerisch geschildert. Nichts kann erschrecken, weil jede Körperlichkeit des Schrecklichen seinen Schatten lange vor sich her in die Stimmung wirft. So wird schon im ersten Akt und immer wieder der Mordentschluß ausgesprochen, so daß man an ihn gewöhnt ist, ehe er wirklich zur That wird; desgleichen die That des alten Guelfo schon als Ahnung vorher. Wie nötig das, lernt man an der Emilia Galotti. Odoardos That kommt uns immer noch zu unerwartet, und daraus entstehen am Ende die Einwendungen gegen das Stück, wenn die Ursache auch von jedem wo anders gesucht wird. — Es ist im Anfange schon alles fertig, der Haß Guelfos, was ihn irgend zur That treiben kann, die Bevorzugung der Eltern von Kindheit an; auch Camilla ist schon Ferdinands Braut. — Es ist auch kein Schimmer von Hoffnung, der die Stimmung stören könnte, nichts, was uns verleiten könnte, irgend einen andern Ausgang zu erwarten. — Alles ist Begebenheit in dem Stücke, Folge von vor dem Stücke Beschlossenem und Gethanem; die Aktion der Mißhandlung und des Brudermordes in der Szene; die Tötung Guelfos durch den Alten steht just am Ende des Ganzen, wo ein Abschluß nötig war.

Nur bei solch einfacher Handlung lassen sich die inneren Motive und das psychologische Detail ohne Sprung entwickeln; bei reicher Handlung drängen und verwickeln sich die Empfindungen der Personen so, daß sie kaum klar zu machen sind, wenn man nicht welche davon wegläßt, ein Mangel, der bei

ruhiger Betrachtung nicht zu verbergen ist. Am besten, man erfindet eine Katastrophe mit leidenschaftlicher Aktion und schafft das übrige Stück aus den Motiven, die uns die Aktion am Schlusse möglich, notwendig und vom Anfang an ebenso, wie sie erfolgt, erwarten läßt. — Es ist dasjenige Stück, in dem unter allen, die ich kenne, Shakespearesche Charakterzeichnung, Malerei der Leidenschaft, psychologisches Detail und tragische Stimmung mit der konzentrierten Form der Neuzeit am ungezwungensten und glücklichsten vereinigt ist. Nur der Charakter des Grimaldi ist trivial; die Sprache ist teilweise zu schwülstig und mit zu wenigem dramatischen Fortschritt. Zu viel hin und her. Ob es für die Bühne nicht doch zu arm ist an Handlung? —

Macbeth. — Stimmungsvorbereitung.

Lady Macbeth nachtwandelnd, vom Arzte und der Kammerfrau beobachtet: Kunstreich, ehe sie selbst auftritt, der Leser oder Hörer vorbereitet und in die Stimmung versetzt, ihre Reden dann unterbrochen durch Arzt und Kammerfrau im Gespräche. So gewinnt die Szene Breite und der Eindruck Tiefe, während sie ohne dies wirkungslos und störend vorbeigehen würde. Mit der Geisterszene im Hamlet ist es ähnlich. Desgleichen im Lear, ehe der Alte völlig wahnsinnig gesprungen kommt. Man wird wohlthun, so durch Erzählung und Gespräch vorzubereiten, so oft ein Auftritt kommt in gesteigerter Leidenschaft, in deren Grad wir uns nicht sogleich versetzen können, oder überhaupt ein Auftritt in veränderter Stimmung, deren Grund wir noch nicht wissen, oder sonst etwas Auffallendes, etwas, das unsere Nüchternheit zu Zweifeln herausfordern könnte. Daher kommt es, daß Shakespeare uns stets so gläubig findet auch beim Wunderbarsten und Seltsamsten, das er uns bringt. Dagegen das Erwachen und der Selbstmord der Julie in Romeo und Julia für die Schauspielerin sehr schwierig, weil sie selbst hier die Vorbereitung machen muß und wegen der Kürze der Partie weder selbst genug ins Spiel kommen, noch dem Zuschauer in die Täuschung helfen kann, dem die Situation zu schnell vorbeifliehet, um sympathisieren zu können. — Oft hilft die Dekoration, die Natur (im Sturm), Glockenton, Anklopfen, die

Gebärde, unruhiges Hin und Wieder, die ausführlich geschilderte Tages- oder Nachtzeit, Gegend, Musik der Grundstimmung; Hilfsmittel, die in der konzentrierten Form keinen Platz finden. Es ist eine Regel, daß man nichts Fremdgestimmtes in die Szene einlassen darf; die verschiedenen Momente einer Szene müssen höchstens im Grade verschieden sein, nie in der Art, und dann müssen sie in Steigerung geordnet sein. Hier wieder eine Schwierigkeit der konzentrierten Form. Je länger und reicher an Handlung die einzelnen Szenen sind, desto schwieriger ist es, die sich häufenden inneren Motive und Vorgänge in wirklichen Dialog zu verwandeln, der zugleich völlig dem Gesetze der Steigerung entspricht. Das Konzentrieren macht Behelfe notwendig, und diese stören den Fluß. Je mehr ich verschiedene Vorgänge mit ihren inneren Motiven zusammendränge, desto allgemeiner muß die Stimmung sein, in der sie alle zusammengehen sollen. Jede einzelne Nummer in Mozarts Opern hat ihre eigene Tonart, ihre eigene Instrumentation, ihren eigentümlichen Rhythmus, ihre eigentümlich melodische und harmonische Behandlung, und gerade dadurch wird das Ganze einer dieser Opern wiederum ein Abgeschlossenes. So ist es mit Shakespeares Dramen. — Dies Trauerspiel ist die Tragödie des Ehrgeizes, des Königsmordes, des Mordes, des Tyrannen, des Gewissens selber. — Macbeth ist der Ehrgeizige selbst, an dem mit Hilfe des Agens der Gelegenheit das Experiment vorgenommen wird, das im wesentlichen an jedem Ehrgeizigen so auslaufen muß, wie an diesem. Wie man beim Studium der Anatomie die Beschaffenheit des menschlichen Körpers nur allein an einem Normalkörper richtig begreifen kann, in welchem man eben nicht den Körper von Hinz oder Kunz, sondern den des Menschen überhaupt, den Normalkrankheitsfall an einem normalen Menschenkörper vor sich hat. — Er ist der Mörder aus Ehrgeiz überhaupt. An ihm können wir das Schicksal des Mordes, d. h. seine notwendigen Folgen für den Thäter vollständig studieren. Die äußeren Schicksale hängen von anderen äußerlichen Einwirkungen ab, äußerlich können die Lebensgeschichten verschiedener Mörder unendlich verschieden sein, darin unterscheidet sich Lebensgeschichte und Schicksal; jenes ist das Ganze seines Erlebens, dieses, was er notwendig erlebt infolge seines

Thuns, das wieder notwendige Folge und Mitursache seines Charakters. — Die vollständige Entwickelung der inneren Zustände legt Shakespeare jederzeit nur in eine Figur, teils weil das Drama ohnehin im Raum so beschränkt ist, teils weil mehrere solche Entwickelungsgänge in solcher Vollständigkeit einander das Interesse streitig machen würden, und dadurch dessen Einheit aufheben, auch dem Verstande zu viel Mühe machen, jede einzelne, mit der nötigen Klarheit durchschauend, zu verfolgen. Wenn er momentan uns auch in die Entwickelungen anderer Figuren etwas tiefer hineinsehen läßt, so geschieht auch dieses nur, um die Entwickelung der Hauptfigur durch jene Blicke, wie durch Kontrast und Folie, stärker herauszuheben. Die Hauptfigur und ihr Schicksal ist ihm der Zweck, alles andere nur Mittel.

In der Auffassung von Charakter und Schicksal ist Goethe Shakespeare vollständig gefolgt. Z. B. im Tasso, wo die Empfindlichkeit der Menschenseele so zum Stoffe genommen ist, wie im Macbeth der Ehrgeiz. Diese Empfindlichkeit macht sich innerlich und äußerlich unglücklich in ihrem Übermaß. Der Träger desselben ist so natürlich ein Dichter, wie der Träger des Überehrgeizes im Macbeth ein Großer und Soldat. In jenem hantiert des Dichters Haupteigenschaft, die Phantasie, wie hier des Soldaten: die Fertigkeit der Thatkraft. Aber der Hauptunterschied in der Dichtung beider ist der Unterschied zwischen beider Zeit; die Shakespeares suchte mehr Interesse für die Phantasie, die Goethes mehr Interesse für das Gemüt.

Shakespeare macht seine Situationen interessantest nicht dadurch, daß er sie zusammenschiebt, so daß ihre Momente sich drängen, sondern dadurch, daß er jede einzelne so reich ausbeutet, und sie in so viel Momente zerlegt, die darum alle innerlichst sich erklären. Er macht viel aus wenig. Bei der konzentrierten Form, wo man äußerliche Wirkungen zusammendrängt, müssen sich die psychologischen Fäden mit denen der Handlung oft verwickeln, sie müssen oft zerschnitten, oft verdeckt werden. In seiner Weise, wo der psychologische Faden eben der Führer selbst ist, der uns durch das Ereignis leitet, ist der Zusammenhang der Handlung wichtiger, als die Handlung selbst. Er wird lieber abstrakt in der Diktion, als daß

er uns im Unklaren ließe über das, was in seinen Figuren vorgeht, er läßt die Figuren aussprechen, was und wie sie, unmittelbar genommen, gar nicht sprechen könnten; z. B. der Monolog Macbeths, wo er die Gründe und Gegengründe der That abwägt und endlich sagt, was eigentlich nur der Dichter von ihm sagen konnte, wie er Macbeths Situation überlegte, und das einzige Für als zu leicht erkannte ohne das Dazukommen eines äußeren Spornes. Dieser Sporn kommt denn auch in der Lady sogleich dazu. Wie er bei solch inneren Vorgängen lieber abstrakt wird, als daß er den Zuschauer ein kleinstes Rädchen in der inneren Maschine zu übersehen durch Unmittelbarkeit der Diktion verführen möchte, so wendet er dagegen, wo dies nicht zu befürchten, den wunderbarsten Schein der Wirklichkeit an. Klare Übersichtlichkeit und Verständlichkeit des inneren Vorganges, des Zusammenhanges der äußeren Vorgänge ist ihm das Erste und Notwendigste, nach diesem erst rangiert bei ihm die äußere Verwirklichung, die er in solchen Szenen deshalb sehr menagiert, wo jene durch sie leiden könnte. Nicht allein, daß er die Personen alles sagen läßt, was in ihnen vorgeht, auch wo es dem Scheine der Wirklichkeit widerspricht: er läßt andere, ja selbst in der größten Hingerissenheit, Bemerkungen über sie machen. Und wahr ist's, nur dadurch ist es ihm möglich, einen solchen Reichtum von Lebensweisheit zu entwickeln, so ungemein interessante Charakterprobleme selbst dem gewöhnlicheren Teile des Publikums verständlich zu machen. Ihm ist so viel an seinem Kontur des Hauptcharakters gelegen, daß er alle Verkürzungen meidet, alle Deckungen eines Teiles desselben durch eine andere Figur. Die ganze Gestalt der Entwickelung liegt in allen ihren Proportionen vor uns, nicht hinter dem Rahmen; von alledem, was den Hauptcharakter im Bezug auf seine Entwickelung in und durch die Handlung des Stückes betrifft, fällt nichts in die Exposition durch Erzählung oder zwischen die Akte. Die Teile der Handlung, in die keine wesentlichen Entwickelungsmomente des Hauptcharakters fallen, werden sozusagen durch einen epischen Chorus eingeschaltet in besonderen Szenen, die der Haltung nach aus dem Stücke herausfallen. Es scheint, daß auch hier die Absicht, diese historischen Erläuterungen dem Zuschauer so

klar und unverwirrt zu vermitteln, als möglich, neben dem Bedürfnis der Kürze dieser Einschalteszenen — dieselben so episch gehalten und sie aus dem eigentlichen Problem herausgenommen hat. Häufig erfährt dann der Hauptcharakter dieselben Dinge noch einmal in der eigentlichen Handlung; da wir ihren Inhalt kennen, so stört uns hier keine Teilung der Aufmerksamkeit zwischen dem Inhalte der Nachrichten und der charakteristischen Art und Weise, wie die Hauptfigur diese Nachrichten aufnimmt und gegen ihren Inhalt reagiert. Solche epische Einschaltungen z. B. im Macbeth die Erzählung Rosses an den alten Mann von den Ergebnissen der Versammlung nach dem Morde Duncans, daß der Verdacht auf die Söhne gefallen und Macbeth zum Könige gewählt und nach Scone sei; dann A. 3, 6, wo wir erfahren, daß man nun wisse, wer Duncan getötet hat u. s. w. Dieses äußere historische Beiwesen, dessen doch nicht zu entraten ist, behandelt er bloß andeutend, wie die griechische Plastik Stühle u. dergl. mit einigen Linien. —

Richard II.

Wiederum der einfachste Verlauf der Handlung. Der Zusammenhang ist nicht durch künstliche Einfügungen hergestellt, ohne gewaltsame Konzentration. Die Schuld ist möglichst schlank gemacht, in eine — bestimmte — That gekleidet. Im Plane nichts Raffiniertes. Eine reine Staatsaktion, daher um so bewundernswürdiger, wie er die einzelnen Teile derselben mit Theaterspiel ausgefüllt und dem Gemüte nahe zu bringen gewußt. Der Leichtsinn Richards im Anfange ist verhältnismäßig mehr bloß angedeutet und in Erzählung gebracht, dafür seine Gefühle im Unglücke mit außerordentlicher Vollständigkeit dargestellt. Das Gespräch mit Northumberland, den Gesandten Herefords, an dessen Ende er sich ergiebt, die Kronenabgabe an Hereford sind Paradeszenen für einen Virtuosen. Charakteristisch ist, wie Richard Herefords Wünschen, die derselbe verdeckt in der Brust trägt, nur zu schnell entgegenkommt. — Wie gewöhnlich bei Shakespeare die Schuld verhältnismäßig gegen die Strafe mehr skizziert, als ausgeführt. Man muß bei ihm die Schuld meist als ein mehr oder weniger irratio-

nales Faktum, als unmittelbaren Ausfluß des Charakters und der Leidenschaft aufnehmen. Wir Neueren dürfen das nicht mehr wagen; wir müssen die Schuld, um sie glaublich zu machen, so motivieren, daß der Held halb entschuldigt, und die Schuld zu wenig anrechenbar erscheinen muß, wodurch die Majestät des Schicksals leidet.

Das Theatralisch-Dramatisch-Tragische.

Es wird mir immer klarer, daß bei Shakespeare Charakteristik, Malerei der Leidenschaften, Intimität und Expansion der Gefühle aus dem Bedürfnisse des Theaterspiels hervorgingen. Selbst die Stimmungen sind nichts anderes als Vorbereitungen, Grundierungen für die Farben des Theaterspiels. Daher rührt auch die Individualität der Gespräche. Wo das Tragisch-Poetische und das Schauspielerische sich durchdringt, daß eins im anderen aufzugehen scheint, da ist das wahre Theatralisch-Dramatisch-Tragische. Überall ist ihm darum zu thun, daß die Personen uns nicht bloß den Vorfall trocken erzählen; er verfällt lieber auf die seltsamsten Wendungen, als daß er uns den bloßen Inhalt gäbe, z. B. in dem Gespräche, in dem der kranke Gloster Richard II. als den eigentlichen Kranken darzustellen sucht. Und doch ist er zuweilen bis zur Trockenheit bei der Sache, besonders in Expositionsszenen, und wo sonst noch es ihm um Klarheit vor allem zu thun ist. Was die Leute vorhaben, was zum Verständnis des Ganzen, zur Wirkung nötig, was zum Kausalnexus gehört, das ist bei ihm überdeutlich, und er schärft es wohl noch vielfach wiederholend ein. In den Spielszenen ist es anders. — Überall individualisiert er den Vortrag des Gegenstandes einer Situation; er detailliert das Ganze der Empfindung, so daß jedes Moment des Details Gebärde wird, in Gedanken, Stimmung, Sprache, Stellung und Ton u. s. w. Eine Situation zerlegt er in Gedanken-, Sprach-, Stellungs- und Tongebärden. Ja, der Gedanke selbst macht Gebärden; die Sprache bewegt sich sozusagen sichtbar, der Ton spielt Komödie. Man betrachte die Monologe Hamlets und sage, ob nicht selbst die Gedanken hier leidenschaftlich gestikulierten. Er giebt die Gedanken so, daß sie zugleich Gefühle sind, und die Gefühle werden zu Gedanken. Die Ge-

danken ächzen und ringen die Hände, winden sich und wallen sichtbar, um erlöst zu werden, wie gequälte Geister. Alles will sichtbar, hörbar, fühlbar werden, der Gedanke Empfindung, die Empfindung Wort, das Wort Gestalt, die Gestalt Bewegung. Alles ist Leben, das unser ganzes ungeteiltes Leben mit sich reißt, ungeteilt wie jenes selber ist. — Alle seine Stücke sind Konzerte, eine Prinzipalstimme für einen Virtuosen, die übrigen Begleitungsstimmen, die nur in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen der einzelnen Konzertpartien eine Art von Selbständigkeit haben, und sogleich wieder zur Begleitung sich unterordnen, sowie die Konzertstimme wiederum beginnt. Wenn Lear abtritt, bringt Gloster dessen Thema transponiert und verkürzt, und pausiert sogleich, und wird zur bloßen Begleitung, sowie Lear das Thema mit voller Kraft aufnehmend wieder beginnt. Diese Hauptperson ist wie Schauspiel im Schauspiele; die Nebenpersonen verhalten sich meist zu ihm, wie der Zuschauer zu ihnen. Er wird den Zuschauern gleichsam zweimal, erst selbst, und dann in den Urteilen und Bemerkungen der anderen Figuren gezeigt. Diese Hauptpersonen stehen im hellsten Lichte, bis zur völligen Durchsichtigkeit erhellt.

Charakter und Leidenschaft. Episch und dramatisch.

Es ist Shakespeare bis auf wenige Ausnahmen, z. B. im Shylock, gar nicht um recht ungewöhnliche Charaktere zu thun. Der Charakter ist ihm bloß der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. Das Handeln der Hauptperson ist allemal das wenigste; die Hauptsache ist ihr Leiden, die Leidenschaft. Er will irgend eine Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit, sich steigernd vom leisen Anfange bis wo sie ihren Träger tötet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem diese Leidenschaft so recht normal ihren Verlauf haben kann, z. B. Romeo, die Art Mann, die der Liebe am zugänglichsten ist, und zwar einer hingebendsten. Er sucht für sein Feuer allemal das Holz, an dem jenes seine Erscheinung am kräftigsten und vollständigsten erzeigen kann. — Der Charakter ist bloß der Faden, an dem die Phasen der Leidenschaft sich reihen. Was er auch im unangegriffenen Zustande gewesen sein mag; er geht immer

mehr in die Leidenschaft selbst auf, und seine Schilderung in die Schilderung der Leidenschaft. — Mir unbegreiflich, wie man z. B. die Form des Götz Shakespearesch nennen kann. Shakespeare zerreißt die Handlung scheinbar, um die Charakterentwickelung, ihre Steigerungen u. s. w. desto stetiger zu behandeln, während im Götz, um der Buntheit und des Reichtums der Handlung willen, die Entwickelung der Charaktere überall durchschnitten wird. Die Shakespearesche ist die eigentlichst dramatische Form, wenn das Werden und Wachsen das Dramatische ist, was es auch wirklich ist; dagegen im Götz die wahrhaft epische Form erscheint, äußere Veränderung um das Gleichbleibende herum. Das Dramatische ist das Wechseln im Bestehenden, das Epische das Bestehen im Wechsel. Der epische Charakter geht durch die Handlung hindurch, der dramatische geht aus der Handlung hervor. —

Das Schauspielerische in Shakespeare.

Wunderbar wie Shakespeare ein Virtuose ist im Dialoge. Jeder seiner Charaktere hat seine ganz eigene Weise im Fragen, im Erwidern; das kleinste Gespräch ist durch solche Züge belebt, und vergnügt schon als Darstellung eines wirklichen Gesprächs, abgesehen ganz von dem stofflichen Inhalte, durch seinen bloßen artistischen Gehalt. — Hier hat Shakespeare seiner schauspielerischen Technik unendlich viel zu danken. — Er ging im Geiste den Schritt, den er für die Figur gewählt, er fühlte die ganze Schauspielermaske im Gesichte und Leibe, die Haltung der Gesichtszüge, der Gestalt, wie eine von allen Seiten auf sein Selbst modifizierend eindrängende Form, wie ein Schauspieler, der gewohnt ist, ganze Abende hindurch genau in derselben Form zu stecken, ein und dasselbe Charaktergesicht, dieselbe Art zu gehen, sich zu wenden bis in die kleinsten Züge hinein, streng festzuhalten.

In dieser Fertigkeit ist neben seinem übrigen Genie seine Größe als Dramatiker hauptsächlich begründet. — Dieser Schein der Unmittelbarkeit des Gespräches, wie besonders im „Kaufmann" und besonders zwischen Shylock, Bassanio, Antonio u. s. w., kommt nun freilich in der konzentrierten dramatischen Form schlimm an, wo die Aufmerksamkeit auf die Gestalt der

Entwickelung durch das Spannende und Drängende der Entwickelung selbst fast unmöglich gemacht wird. —

Hamlet.

Ein eigenes Stück, bei weitem weniger dramatisch und von konziser Form, wie seine übrigen Tragödien. Hamlets zahlreiche Monologe sind der Kern, die übrigen Szenen nur so darumgebaut. Die Motivierung weit nachlässiger und lückenhafter als in seinen anderen. Mancherlei fällt auf. Bei dem Vorherrschen der Innerlichkeit Hamlets befremdet es, daß er keine Ursache angiebt für den erkünstelten Wahnsinn, und dieser auch sonst nicht motiviert ist. Zu seinem Zweck wäre es viel besser, er stellte sich behaglich und zufrieden, als irrsinnig. Übrigens sieht man nicht einmal überhaupt eine Ursache, warum er aktive Verstellung wählt. Er braucht sich ja nur nicht zu verraten. — Über seinen Vorsatz hört man ihn gar nicht reflektieren, während er sonst über alles reflektiert. Gleich nach der Geistererscheinung sagt er bloß zu seinen Freunden: wenn ihr mich wunderliche Dinge thun seht, laßt euch nichts merken, was die Veranlassung davon verraten könnte. Dann fällt der Anfang des verstellten Wahnsinns in den Zwischenakt; wiederum bei Shakespeare befremdlich. Die Art seiner Verstellung ist nun wiederum so, daß sie eher das Umgekehrte herbeiführen muß, als was er damit bezwecken zu wollen scheint. Weit entfernt, sich dadurch zu maskieren, verrät er sich vielmehr dadurch. Warum verstellt er sich, wenn er solche Dinge macht, wie mit der Tragödie in der Tragödie, die mehr ihn dem Könige verrät, als diesen ihm. Nun wird das Verhältnis ohnehin etwas schielend. Der König muß nun wissen, wie er mit ihm daran ist; die Höflinge sagen gleichfalls, es drohe dem Könige Gefahr von Hamlet, und doch scheinen sie seine Schuld nicht zu durchschauen. Und doch können sie nur, wenn sie dies thun, eine Gefahr für den König ahnen. Thun sie das; wie kommt's, daß sie keine Überraschung zeigen? Hamlet muß wissen, daß ihm schwere Gefahr droht, wenn der König weiß, daß Hamlet alles wisse, daß der König dann im Falle der Notwehr ist und einen Mord mehr begehen können wird, um den alten ungestraft

begangen zu haben; denn warum verstellt er sich sonst? Und doch sieht man ihn keine Maßregeln treffen für diesen möglichen Fall, ja gar nicht an ihn denken, ehe er die Gewissensprobe macht. Was soll dann die Mutter mit ihm? Ihn aushorchen? Ist das noch nötig? Ihn schelten, wie Polonius sagt? Wofür? Daß er das Gewissen des Königs zum Selbstverrate gebracht? Dann braucht's kein Aushorchen mehr, von dem Polonius zugleich doch spricht. Dann — giebt's kein sichreres Mittel, den Hamlet zu töten, als durch ein giftig Rapier? Warum läßt der König ihn erst wieder nach Helsingör? Aber er will vielleicht den Laertes zugleich mit töten. Wird man aber nicht an der Art der Wunde und des Todes sehen, daß er von Gift kam? Auch schon das mit dem Uriasbriefe ist sonderbar. Alle diese Mittel kompromittieren ja den König erst recht, und dem will er doch ausweichen. — Ahnt denn Hamlet gar nicht, daß er der Grund von Opheliens Tode ist? Ficht es ihn nicht an? Hat ihn eignes Unglück fühllos gemacht? Nein. Denn er will mit Laertes ausfechten, wer sie mehr geliebt habe. — Horatio scheint sonst bieder und gerade. Wenn Hamlet auch eine solche That thun konnte, daß er Rosenkranz und Güldenstern ans Messer lieferte, konnte Horatio sie billigen? Sonderbar, in diesem innerlichsten von Shakespeares Stücken bleibt man überall über die Motive im Unklaren, die auch in seinen äußerlichsten sonst immer, ja oft mit abstrakter Deutlichkeit angegeben sind. Bei den übrigen ist oft die Premierung der Motive gar nicht nötig, weil die Personen immer das natürlichste, nächste thun oder denken; hier wäre sie es sehr, weil die Personen fast nichts Natürliches und sich von selbst Verstehendes thun und denken. — In keinem Stücke Shakespeares scheint mir die Fabel so willkürlich und abenteuerlich, die Figuren in den Situationen weniger vollständig empfunden, die Stimmung öfterer zerrissen, das Ganze so unzusammenhängend, das Einzelne so unverhältnismäßig. — Die Rolle der Ophelia wiederum so obenweg und skizziert, wie selten eine bei Shakespeare. Das ganze Um- und Beiwerk so wenig gesammelt. Auch Polonius ist so sehr ungleich, in seinen ersten Szenen ein ganz anderer. — Es ist das einzige unter Shakespeares Stücken, wo die bewegende

Ursache die Schuld eines anderen ist, als des Helden. — Es ist so reich an Spielszenen, ohne daß eben viel Thathandlung vorkommt. — Hamlets Charakterfigur ist das Zusammensinken nach affektvollem Aufflammen, wo der Affekt zur That werden sollte. Melancholie sein habitueller Gefühlszustand. Auf dem Grunde seiner Melancholie der Überlegene, der die Lacher auf seiner Seite hat, seine Szenen lauter Spielszenen. — Zur eigentlichen Handlung im französisch-klassischen Sinn ist die ganze Reihe der Szenen Opheliens, ja die Gestalt selbst durchaus nicht wesentlich notwendig; denn Laertes' Rache, sein Komplott mit dem Könige war durch den Mord seines Vaters hinlänglich motiviert. Aber sie bereicherte die Mannigfaltigkeit der Anschauungen, gab für Hamlet Anlaß zu mehreren Spielszenen, die zu den berühmtesten des Werkes gehören, und ließ sich selbst zu Spielszenen im Wahnsinn verwenden, durch welche ein wunderbar lieblich-elegischer Ton mehr in den tragischen Akkord kam, nicht gerechnet, wie sie als ein Glied der kontrastierenden Gruppe benutzt ist, durch welche die Idee des Hauptcharakters und damit des ganzen Stücks herausgehoben wird. —

Julius Cäsar.

Ein dramatisiertes Stück Geschichte. Es ist Geschichte geblieben, und man wird es nicht vollständig ergreifen und sich davon entzücken lassen können, wenn man es nicht im Zusammenhange mit seinem Vorher und Nachher aufnehmen kann, d. i. wenn man nicht die römische Geschichte kennt, ähnlich, wie niemand sich recht an einem antiken Drama erfreuen wird, der nicht den ganzen Mythus kennt, aus dem es genommen ist. So tritt im Ödipus in Kolonos, im Theseus die ganze Kulturgeschichte des alten Griechenlands vor unsere Augen. Deshalb mußte Shakespeare in seinen dramatisierten Sagen soviel reicher sein, weil der Zuschauer aus seinem Gedächtnisse nichts hinzuthun konnte, und der Dichter eine Welt von Beziehungen erst schaffen mußte, die im atheniſchen Publikum, das seine Mythen kannte, sich von selbst an die einfache Katastrophe, die der Tragiker gab, reihte. Wer das bedenkt, dem wird ein Ödipus in Kolonos nicht

ärmer scheinen, als König Lear. Es war ein großes Trauerspiel, von dem das attische Publikum nur eine Szene auf der Bühne vor seinen leiblichen Augen zu sehen brauchte, um das Ganze innerlich anzuschauen und zu fühlen von Ödipus' Geburt bis zum Falle des Hauses Kreons. Eine solche Fruchtbarkeit können für unser Volk nur biblische Stoffe haben. —

Wunderbar ist die Geschicklichkeit, mit der Shakespeare im Zuschauer das Gefühl der Stetigkeit seiner Handlung zu erregen und festzuhalten weiß. Im Cäsar wie im Othello ist eine doppelte Zeitrechnung. Er deutet die längeren Zeiträume, die zwischen seinen Szenen liegen, an; für den Verstand sind die Einschnitte da, aber die Phantasie sieht sie nicht klaffen. Am merkwürdigsten ist, wie er die Täuschung hervorzubringen weiß, als wenn während einer und derselben Szene hinter den Kulissen Dinge vorgegangen sein könnten und vorgehen, die zu ihrer Vollendung weit mehr Zeit brauchen, als die Dauer der Szene gewährt. So sieht man Brutus in Zuversicht auf das Gelingen der Wiederherstellung ohne weitere Gewalt dem Antonius die Rostra räumen, und am Ende derselben Szene, wo es Antonius gelungen, das Volk aufzuwiegeln, hört man, daß Brutus und Cassius zu Pferde geflohen seien, von einem Boten, der vielleicht in Wirklichkeit längere Zeit gebraucht, nur den Antonius aufzusuchen, als die Aufwiegelungsszene dauerte. Und ehe er von Oktavian ging, erfuhr er schon Brutus' und Cassius' Flucht. — Warum fällt dergleichen nicht auf? Wie z. B. in der Emilia Galotti, daß Marinelli, nachdem sein Plan gegen Appiani schon fertig ist, er erst mit Appiani sich so überwirft, daß jener Plan motiviert erschiene, wenn er ihn nun erst machte? Doch wohl, weil auf den Augenblick im Julius Cäsar kein Wert weiter gelegt, die Spannung nicht darauf gegründet ist, wie bei Lessing, weil er bei Shakespeare nur Nebensache, bei Lessing aber Hauptsache ist; weil ein Augenblick früher oder später auf das Ganze keinen Einfluß hat. Dagegen kommt es bei Lessing viel darauf an, daß Odoardo sein Haus verläßt, ehe Emilia aus der Kirche kommt. Im Trauerspiele wird überhaupt die Spannung peinlich, wenn sie an Zeit

oder sonstige äußere Dinge geknüpft ist. — Die besonders in Romanen beliebte Art der Spannung, die vielleicht auch ins weniger poetische Schauspiel, besonders aber ins Lustspiel paßt, die, wo vom Zufrüh oder Zuspät so viel abhängt, sollte möglichst aus dem Trauerspiele verschwinden, wo sie die Entfaltung hindert und peinlich wird. —

Der Vetter von Lissabon von Schröder.

Abgesehen von dem widerwärtig Engbürgerlichen des Stoffes eine Musterkomposition im konzentrierten Drama. — Alle sind schuldig, und das schadet dem Eindrucke nicht allein nicht, sondern es erhöht ihn. Was verletzen könnte, ist schonend in die Ferne geschoben. Wir sehen das Leiden und erfahren, daß es verdient ist. Daß Wagner von vornherein widerlich schwach, das macht es möglich, daß die Rolle sich steigern kann. Der Eindruck ist mir ein völlig tragischer, trotz des erfreulichen Endes — Gehandelt im eigentlichen Sinne wird wenig; die Hauptsache ist Darstellung des Leidens, wie bei Shakespeare; ebenso ist der Stoff einfach und natürlichst entwickelt, mit steter Rücksicht auf Gedrängtheit der Begebenheit, vollständiges Aussprechen der Intention und Fortschritt mit Theaterspiel. Ein Gemälde, was Schwäche eines Familienvaters für Folgen haben kann. Diese Schwäche ist der Boden, aus dem alles Leiden in dem Stücke erwächst. Wagner trägt die Grundschuld des Ganzen, und eben darum auch das Leiden im höchsten Maße, ein Leiden, das ganz aus seiner Schuld hervorgeht, und so natürlich, daß es ein Typus ist für alle möglichen Fälle. Alle Leiden der anderen sind in seinem enthalten, wie alle Schuld der anderen aus der seinen hervorging. Das ist völlig Shakespearesch gedacht, und wunderlich, daß Schiller hier Schrödern mit dem Fehler gegenübersteht, den er an ihm tadelt. Denn hier ist wirklich das Schicksal, das tragische, welches Schiller nie so richtig als Grundidee in seinen Stücken dargestellt hat. — Im Lear ist ebenfalls die Schwäche Lears die Grundursache; die Glostergeschichte würde ohne Lears Schwäche nicht so tragisch ablaufen können, und doch ist diese Glostergeschichte nichts Fremdes, sondern nur wieder eine Leargeschichte. Es sind zwei Lears, der eigentliche

aber wird dadurch die Hauptperson, daß seine Schwäche nicht allein ihr eignes, sondern auch das tragische Ende der Glostergeschichte herbeiführt. Eigen ist's, daß nicht allein die wirkliche Reue, wie sie die Hauptperson empfindet, sondern auch und mehr noch die Reue, die sie haben müßte, wenn sie alle Folgen ihrer Schuld umfassend empfände, tragisch auf uns wirkt. Diese letzte Reue empfinden wir in der Seele der Hauptperson. Der alte Lear faßt nicht einmal die nächsten Folgen seiner Schwäche selbstbewußt zusammen; wir thun es mit allen Folgen derselben gleichsam in seiner Seele, und der tragische Eindruck, das Mitleid wächst damit nur.

Die Darstellung des Leidens, und zwar eines inneren, eines Gewissensleidens, ist in der wahren Tragödie die Hauptsache, die konzentrierte läßt die Grundursache exponieren als vor dem Stücke, Shakespeare stellt sie im Anfange des Stückes, in Handlung dar; aber in beiden beginnt das Leiden gewöhnlich schon im ersten Aufzuge. Die Ursache hat Shakespeare stets so gedrängt als möglich dargestellt. So im Lear, Hamlet, Macbeth — denn hier beginnt das Leiden schon vor der That, deren Wirkung es ist. Das Gewissen rächt schon den Vorsatz der That. — Dadurch erhält Shakespeare unser Interesse für seine Gemälde menschlicher Schwächen und Laster, daß er uns die Verwandtschaft derselben mit menschlichen Stärken und Tugenden zeigt, daß wir nie vergessen, daß die dargestellte Schwäche oder das Laster eine fehlgelenkte Kraft und Tugend sei; dadurch erhält er uns den erhebenden Glauben an die moralische Freiheit im Menschen. So erscheint im Hamlet Thatenflucht als eine Ausartung der Gewissenhaftigkeit, im Macbeth der Ehrgeiz als eine Ausartung der Willenskraft u. s. w. Jeder Shakespearesche Held tauft eine ganze Gattung; man kann von Macbeths, Hamlets u. s. w. reden. Charakter, That, Schuld und Schicksal sind bei ihm jederzeit typisch. — Da der Mensch von allen Schwächen etwas in sich hat, gleichsam ein typisches Gefühl, so trifft ihn jedes Wort des Helden mit Wahrheit bis ins Innerste; er begreift die Notwendigkeit des ganzen Gefühles und jeder Äußerung desselben am Helden. — Shakespeare schildert vornehmlich die inneren Wirkungen einer Schuld, weil diese in jedem Menschen dieselben sein müssen, weil die

Natur des Menschen die jedes einzelnen ist, während die äußeren Begebnisse, die von vielen anderen Dingen mitabhängen, verschiedene sein können. Die äußeren Begebnisse im Leben eines Mörders können sehr verschiedene sein; der eine kann alle Stufen äußeren Glückes ersteigen, der andere dem tiefsten äußeren Elende verfallen; ihr inneres Los dagegen wird dasselbe sein. — Das Stück (der Vetter —) ist so recht ein Musterstück von der Gattung, die ich die Expositionsstücke nennen möchte, und die die konzentrierteste äußere Form zulassen, wo vor den Beginn der eigentlichen sichtbaren Handlung, die aber dann meist bloß in Gesprächen oder Besprechungen der Lage besteht, schon ein großer Teil der Verwickelung fällt. Es kommt dann alles auf eine geschickte Verteilung der Exposition an. — Dies Verfahren bietet große Vorteile für die Zusammendrängung in Ort und Zeit, zugleich auch dadurch, daß man die genauere Motivierung der wunderbarsten Ereignisse sich ersparen kann, da sie als bereits geschehene nur den Gesetzen der Erzählung unterliegen, die sich vor dem inneren Sinne erlauben darf, was der äußere dem unmittelbar vor ihm Geschehenden leicht versagen könnte. Der Nachteil ist ein negativer, der, daß freilich durch solche Expositionen eine längere, allmählich wachsende Wirkung um eine plötzliche und deshalb drastischere aufgegeben wird. Dieser bedient sich die französische Tragödie lieber, jene ziehen die Engländer, besonders Shakespeare, vor. — Manchen ist das französische Prinzip des Überraschenden das eigentlich Dramatische, sie verwechseln es mit dem Theatralischen. Denn das dramatische Interesse ist eben das, daß man den Samen säen sieht und seinem Wachstum in Gedanken vorauseilt und das empfindet, was Aristoteles unter „der Furcht" gemeint haben mag, die tragische Erwartung, das immer näher Kommen von etwas, das uns ins tiefste Mitleid stürzen wird. — Bei diesen Expositionsstücken ist der Raum für wirkliches Ausleben der Charaktere vor unseren Augen zu sehr beschränkt. Das Schicksal ist ein bereits fertiges oder im fertigwerden begriffenes, ebenso die Charaktere. Die Situation herrscht vor. Freilich werden die einzelnen Glieder des Ganzen hier fester und rascher ineinander greifen, die Einheit in Zeit und Ort wird technisch viel leichter zu

beobachten sein und, beobachtet, nicht leicht den Eindruck ins Peinliche hinein erhöhen; die Kontinuität der Handlung wird erreicht werden, ohne den Eindruck unkünstlerisch werden zu lassen. Die allmählich langsame Entwickelung dagegen bedarf der Abwechselung der Szene, das Unterbrechen der äußeren Kontinuität, die Erfrischung eines dazwischen geschobenen anderen, das nur kein absolut Fremdes sein darf, um nicht in das Peinliche zu fallen. So erkläre ich mir die Verschiedenheit der französischen Form und der englischen aus ihren inneren Bedingungen notwendig hervorgegangen, und ziehe die Lehre daraus, daß man nicht eine Verschmelzung versuchen dürfe, in der die Bedingungen des inneren Wesens und die der äußeren Form einander widerstreiten und dadurch eine reine Wirkung unmöglich machen. Man denke sich ein französisches Drama ohne die strengste Kontinuität, und es wird keinen großen Eindruck machen; ein Shakespearesches in strenger Kontinuität der Handlung würde nicht auszuhalten sein in furchtbarer Wirkung. — Hebbel hat beide vereinigen wollen. Weil der beschränkte Raum den Charakteren wenig Entwickelung durch Bethätigung gestattet, hat er sie ihre Charaktere erzählen lassen müssen. Dadurch ist der rasche Fortschritt, der der dramatischen Wirkung unentbehrlich, gehemmt, eins stört das andere; die Charaktere hindern die Figuren im raschen Laufe, indem sie ihnen immer wie Schleppsäbel zwischen die Beine geraten. — Wer die Kontinuität der Handlung beobachten will, muß die Charaktere nur als eine zufällige Verzierung ansehen; wem es Ernst ist mit der Kontinuität der inneren Entwickelung, d. i. der Charaktere, der muß die Kontinuität der Handlung aufgeben. Es ist kein Zufall, daß Franzosen und Griechen die Charakteristik nur so nebenbeilaufen lassen und keiner, daß Shakespeare die Kontinuität der Handlung nicht beobachtet. Kein Mensch kann zwei verschiedene Zwecke, die einander beeinträchtigen, mit Gewinn zugleich verfolgen. Wenn das *eine* Hauptsache ist, dann muß das *andere* Nebensache sein. Den Franzosen war die Handlung, das Äußere Zweck, darum konnten sie die Charaktere, die innere Entwickelung nur soweit gebrauchen, als sie Mittel waren, jenen zu erreichen; Shakespeare, dem das Innere, der moralische Mensch selbst Zweck

war, durfte die Rechte der Handlung nur soweit respektieren, als er sie zum Mittel bedurfte, jenen zu erreichen. Wer beides vereinigen will, wird keinem genug thun können und dem Schicksale aller Halbheit verfallen. — Die Franzosen, die das Unerwartete, den Gegensatz lieben, neigen zu äußerlichen Dingen, zu Theatercoups, die mehr für die Oper passen. Auch Lohn und Strafe ist bei ihnen äußerlich; ihre Figuren haben kein Gewissen, sie sind mehr Figuren als Menschen. — Die englische Form hat noch diese Vorzüge: in ihrem weniger straffen, kausalen Zusammenhange läßt sich eine Perspektive anwenden, Kleinigkeiten werden als Kleinigkeiten behandelt und treten zurück. Selbst das Zufällige und Zufallähnliche, die Behelfe des Dichters, verschwinden vor der Hauptabsicht. In der konzentrierten Form steht alles in einer Reihe; die schwachen Punkte der Komposition drängen sich vor und scheinen dieselbe Wichtigkeit anzusprechen, als die starken. Bei Shakespeare fällt kein Zufall, kein Behelf auf, weil beides für nichts anderes ausgegeben wird, als es ist; in der Emilia Galotti schlagen einem die Behelfe und Zufälle in die Augen, eben weil sie nicht als solche erscheinen sollen. — Shakespeare hat von einem absoluten Drama nichts gewußt, und das war gut für ihn. Seine Stücke haben alle noch etwas von der Natur ihrer Quellen, es sind dramatisierte, gegenwärtig gemachte — nicht bloß dialogisierte — Novellen und Geschichten. Daher ist jedes seiner Stücke so eigenartig, trotz seiner allgemeinen Bedeutung so individuell, während das abstrakte Drama der Griechen und Franzosen nur eins ist, und jedes einzelne Stück die ganze Wirklichkeit seines Stoffes ausziehen mußte, um in die monotone, dürftige Konvention zu passen. Man kann im engsten Sinne sagen: das griechische, das französische „Drama", wo man nur von Shakespeareschen „Dramen" sprechen dürfte. Je enger, einheitlicher die Form, desto mehr verähnlicht sie die verschiedenstoffigsten Stücke. Wunderlich, wie Julian Schmidt fast in einem Atem die Romantiker darum tadelt und Shakespeare entgegensetzt, daß bei ihnen die Form das Gegebene, und doch den neueren Dramatikern eine vorher fertige Form — die griechisch-französische — anempfiehlt.

Tragischer Charakterkonflikt.

Hauptsache, daß der tragische Konflikt zwischen den Personen nie von äußerer Ursache, von bloßen Aufwallungen hergeleitet wird, von bloßen Mißverständnissen; sondern jederzeit aus dem tiefsten Kerne, aus dem eigensten Sein derselben, als absoluter Widerspruch ihrer Naturen; so daß der Konflikt sozusagen schon latent vorhanden war und durch die Situation nur eben geweckt und bloßgelegt worden ist. Um den Konflikt recht scharf und Brust an Brust zu machen, entferne man daher nicht durch Bestimmung ihrer Naturen befreundete Charaktere durch Irrtum und Aufwallung oder durch sonst äußerliche Moventien voneinander, wenn dies zu tragischen Thaten führen soll, vielmehr nähere man durch dergleichen zwei ihrem innersten Wesen nach entgegengesetzte Charaktere und binde sie äußerlich und zufällig, damit das Auseinanderfallen notwendig wird und die Bindung die innere Entgegengesetztheit nur noch extremer macht und zur tragischen Katastrophe führt. Dagegen habe ich gefehlt im Erbförster und Stein. Zwei Freunde thun sich weh, weil sie in ihrer Einbildung Feinde werden, statt daß beim wahren tragischen Konflikte zwei wesentliche Feinde sich einbilden, sie seien Freunde, und im Verlaufe nur die Wahrheit des Verhältnisses zu Tage kommt in beider Verderben. —

Wallenstein von Schiller.

— So lange Wallenstein bloß repräsentiert, ist er prachtvoll, es scheint sich hinter dieser ruhigen Würde, diesem Selbstgefühl eine Kraft zu bergen, sich selbst gefangen zu halten, der das Gewaltigste möglich ist. Aber sobald es dazu kommen soll, diese Kraft zu entfalten, gerät er mit sich selbst in Widerspruch; die kühn umgreifende Gemütsart zeigt sich als eine bloße Phrase; man sieht, alle, die von seiner Verwegenheit, von seinen Feldherrngaben reden, täuschen sich. Dagegen zeigt er eine Gemütlichkeit, die uns den ganzen Boden, auf dem sich seine Gestalt bewegt, vergessen läßt. Und zuletzt doch mit all seiner Gemütlichkeit ein Verbrecher, aber kein Verbrecher aus Überkraft, an dem wir wenigstens die Kraft respektieren

müssen, sondern ein Verbrecher aus Schwäche, den wir nicht allein von anderen, sondern auch von sich selbst mit allen Mitteln stimulieren sehen, die die schwächste Kraft zur That aufstacheln müßten, und doch umsonst, bis er eben nicht anders kann, und die Verzweiflung für den Mut einstehen läßt, den er nicht hat. Wir wissen nie, wie wir mit ihm daran; sind wir vorbereitet, den historischen Wallenstein in ihm zu erwarten, so wird er auf einmal zum sentimentalen Hausvater; haben wir uns daran gewöhnt und erwarten nun diesen konsequent durchgeführt, so ist er auf einmal wieder der Feldherr, einmal der Realist, einmal der Idealist, aber immer der schwache Charakter, der jedesmal das ist, wozu ihn die Situation macht, der nie die Situation macht, sondern jedesmal von der Situation gemacht wird. Je weiter in das Stück hinein, je mehr fällt der Charakter. Auch die Sprache wird weitschweifiger, markloser. Über das Gerüst der Komposition ist die Diktion wie ein weiter Prachtmantel mit Falten und unzähligen Pretiosen gebreitet, so daß man die Schwächen derselben nicht gleich sehen kann. Er bedeckt die Sprache der naiven Natur dermaßen, daß ihre Spur fast verschwindet. Das Schlimmste: wir sehen ihn kleine Künste ausüben, die Pappenheimer zu beschwätzen, den Max mit Sophismen zu umspinnen ist er unbedenklich genug. Und nun der Max, das Kind des Krieges mit seinen Gardeleutnantssentiments. Er will von Thekla wissen, was er thun soll, und ist doch besonnen genug, ihr zu sagen, wie sie das anfangen muß, und zwar ganz ausführlich sie auf die Klippen aufmerksam zu machen, die ihr Urteil zu einem pathologischen anstatt logischen machen können, trotz einem Professor aus der Kantschen Schule. Wenn er so besonnen ist, und ihr zur Besonnenheit helfen zu können meint, was fragt er sie? Doch nur aus moralischer Feigheit, die lieber einem anderen gehorcht, um nur der Verantwortung überhoben zu sein. Sie fällt das Urteil, und vollzieht er's? Nein. Wenn er einen dummen Streich machen will, was fragt er da erst, als wär's ihm um etwas Gescheites zu thun? Er kann weder lieben, noch hassen, weder entschieden recht noch unrecht thun. Wenn ihm an Wallensteins Sicherheit gelegen ist, warum geht er nicht mit ihm und wacht selber über ihm?

Wahrlich, das wäre noch viel ehrenvoller, als was er wirklich thut. Es ist fast komisch, wenn er Buttler für das verantwortlich machen will, wozu ihm selbst die Kraft des Entschlusses fehlt. Buttler ermahnt er, dem neuen Herrn treuer zu sein als dem alten, er giebt zu verstehen, daß er Illo und Terzky nicht traut und — bringt den Kaiser um sein bestes Regiment, wiederum aus moralischer Feigheit; die schöne Seele kann nicht einmal einen Selbstmord ausführen ohne ein Regiment Gehilfen. Es ist, als ob Schiller im Schicksale des Max das Goethesche Xenion dramatisch hätte illustrieren wollen, von den empfindsamen Gesellen, aus denen Schurken werden. — Auch aus Buttler wird man nicht klug. Erst drängt er sich um den Auftrag aus Rache. Dann sieht er sich als das willenlose Werkzeug des Schicksals an, und zuletzt will er sich doch den Lohn holen. Gordon will den Buttler bewegen, die That nicht zu thun; er aber für seinen Teil will keine Verantwortlichkeit auf sich laden. Überall die Scheu vor der That und vor der Verantwortung. Die Männer sämtlich darin sind froh, wenn sie ihr Thun auf die Notwendigkeit schieben können; die beiden einzigen, die Mut zeigen, sind zwei Frauen. — Man merkt ganz genau die Stelle, wo der Ton und die Stimmung der altgriechischen Tragödie eintritt bis auf die Schlagreden, die Weitläufigkeit, die Betrachtung und das ewige Erwähnen des Schicksals. Die erste Hälfte ist im Shakespeareschen Geiste, mit Detail und Theaterspiel, gedrängt, mächtig, in der Thekla sogar Natur. Ihr schelmisches Belauschen u. s. w. Es sind lebensvolle Gestalten, die in der anderen Hälfte zu deklamierenden Statuen erstarren. — So breit Wallenstein gehalten ist, wird man doch nicht klug aus ihm und seinem Verbrechen. Er unterhandelt schon lange mit den Schweden und auch mit den Sachsen; wozu denn? So lange und so, daß sie glauben müssen, er hat sie zum Narren. Und welch gewagtes Spiel aus Furcht vor Wagnis! Er muß doch immer fürchten, daß der Kaiser dahinter kommt. — Will er, und hat er doch nicht den Mut, ganz zu wollen, so ist er nicht der, der die Gelegenheit rasch fassend, und unbedenklich um die Moralität der Mittel der geworden, der er ist, der wirkliche Wallenstein. Ein solcher Dualismus geht durch mehrere seiner Stücke, daß

die historische und die poetische Gestalt der Helden sich nicht decken, ja einander geradezu widersprechen. Wenn er die historische geradezu in die poetische verwandelt hätte, so möchte das gehen, aber die beiden gehen immer neben einander her. Es wird beständig von einem Verwegenen, Umgreifenden, Geistesgewaltigen, Großartigen gesprochen, und wir sehen einen Menschen, der für beides zu schwach, für das Böse und Gute. Er, der sich eben noch als einen ganz gemeinen Realisten gezeigt, der die Küraſſiere, dann den Max mit Sophismen zu sich herüber lenken wollte, der Buttler auf so gemeine und kleine Art in seine Gewalt gebracht hat, er ist nun das gerade Herz, das darum so leicht zu betrügen war. Wenn er das jemand weismachen wollte, wo es ihm nützen könnte, da möchte es gehen; aber er sagt sich das selbst. Und von diesen eigennützigen Lockruten spricht er dann wie von den uneigennützigsten Wohlthaten: „Ich habe auf Dank ja nie gerechnet.“ Er spricht wie ein Philosoph und Christ, ohne Galle, der nicht auf Dank gerechnet, der die Untreue, an ihm begangen, noch entschuldigt, der Blut schonen will. Er ist nicht mehr und weniger als ein Hamlet, der, Gott weiß, wie das möglich war — früher einmal ein Coriolan oder dergl. gewesen, und der nun den Macbeth spielen will, aber nicht den wilden Schotten, sondern einen für die deutschen Damen. Es ist der brave, unendlich gebildete, humane und philosophische Schiller, der immer sein Gesicht aus der Wallensteinshaut, die er umgebunden, herausstreckt, damit man nicht mit dem wirklichen eisernen Helden des 30jährigen Krieges zu thun zu haben und deshalb sich fürchten zu müssen glauben darf. Das Ganze eine Apotheose der Schwächlichkeit, die weder gut noch schlimm sein kann, und froh ist, wenn sie muß. — Die Stimmung der letzten Akte (der Tragödie) ist meisterhaft angeschlagen und festgehalten. Durch das Ganze herrscht, bis auf die Längen und das unnütze Arbeiten an falscher Rüstung, ein wahrhaft dramatisches Leben; das Historische ist so meisterhaft gehandhabt, daß es das tiefste Interesse erregt. Das Ganze würde vollkommen sein, wenn uns nicht der historische und poetische Wallenstein beständig ausgetauscht würden, und durch das ganze letzte Stück eine gewisse sieche Empfindsamkeit hindurch kränkelte,

die mit dem Boden desselben im schroffsten Widerspruche steht. Der Sentimentalität seiner Zeit hat der Dichter die Vollkommenheit seines Werkes opfern müssen. Keine Figur hat den Mut, auf sich selbst zu stehen; man könnte glauben, Schiller habe in dem Drama den Satz ausführen wollen: die Not ist die Mutter aller Thaten und das einzige Gesetz der Helden. Alle entschuldigen sich, sowie sie etwas unternehmen wollen, bei dem sentimentalen Publikum; sie seien eigentlich alle gute Leute, aber die Not zwinge sie; sie seien die willenlosen Schergen des Schicksals, eines Bösewichts, der alles Schöne und Gute hasse und verderbe. —

Don Carlos von Schiller.

Ein merkwürdiges Intriguenstück, im dramatisch-theatralischen Talente bedeutend über dem Wallenstein stehend. Der Idealismus darin, soweit er sich auch versteigt, macht einen besseren Eindruck als im Wallenstein, wo er die Naivität verloren hat und sich immer mit realistischem Feigenblatte bedecken will. Schiller steht in diesem Stücke, was Behandlungsweise betrifft, noch Shakespeare näher. Die Malerei der Leidenschaft, der Seelenzustände, das psychologisch Pathologische, das Steigen und Zurücksinken, selbst das Charakteristische steht hier weit über dem im Wallenstein. Wenn auch unmögliche Charaktere, so sind es doch Charaktere mit Zeichnung, Farbe und individuellem Ausdrucke und Bewegung. Durch das ganze Stück atmet ein Shakespearescher Hauch in den Charakteren und der Seelenmalerei; dagegen hat mich in der Komposition die Ähnlichkeit mit der der neuen französischen Intriguenstücke wahrhaft frappiert. Es ist, als ob darin Scribe bei Schiller in die Schule gegangen wäre. Vielleicht beide bei den Spaniern und Corneille. Als er den Don Carlos komponierte, studierte er die Franzosen, was ich eben in Schillers Briefen finde. — Bei Schiller ist mir aufgefallen, wie er den Kern der Handlung veräußerlicht. Besonders im Wallenstein und in Maria Stuart kämpfen oft nicht die Personen, sondern die geschichtlichen und künstlerischen Gesichtspunkte wie zwei prozessierende Parteien. Hier gerät der Geschichtsschreiber und Rhetor über den Dichter. Bei Euripides ist es ähnlich. So ist im ganzen

Wallenstein die Hauptsache die Abwägung der Gründe für die That und gegen die That. Bei Shakespeare findet man dies in einzelnen Szenen, z. B. im Macbeth, im Monologe vor dem Königsmorde. Die That wird dadurch gänzlich von ihrem eigentlichen Stamme abgetrennt, von dem Instinktiven, von der Natur, dem Charakter, der Leidenschaft, und ganz in das Gebiet des Bewußten hineingeschoben. Das scheint mir Einfluß der tragédie classique zu sein, besonders des Corneille. Und hier liegt mir eben der Hauptvorzug des Don Carlos vor den späteren Werken Schillers. Hier sind die Personen noch wie bei Shakespeare Thäter ihrer Thaten, nicht bloß Vollzieher. — Schiller macht die Situation zur zwingenden, so daß die Person freilich weiß, sie thut nicht recht, sich aber bei sich selbst dadurch entschuldigt, sie könne nicht anders. Bei Shakespeare liegt die Dialektik in dem Helden, bei Schiller in der Situation. Bei ihm kollidieren die Gesichtspunkte, nicht die Charaktere; jene sind die eigentlichen Helden, die Personen nur die Träger derselben. Diese, die Personen, entfalten einander gegenüber nur ihr Verhältnis zu einander; sie debattieren gleichfalls ihr Verhältnis zu einander. — Shakespeare stellt das Für und Wider, den Kampf derselben in das Innere eines und desselben Helden; Schiller legt es in das Äußere. Schillers Personen sprechen nicht nur ihre speziellen Motive aus, sondern sie beleuchten, beurteilen sie auch von allen Seiten und knüpfen Gedanken daran, die der Zuschauer darüber haben soll. — Die Räuber haben ungefähr den Shakespeareschen Zuschnitt der Komposition und der Charaktere, Kabale und Liebe und Fiesko sind Intriguenstücke mit Charakteren und Leidenschaften in der Art, wie im Don Carlos. In Kabale und Liebe aber herrscht die Situation schon wie in Schillers Stücken der zweiten Periode; die Charaktere müssen sich den Situationen bequemen. Besonders ist die Luise, wie sie die Situation eben braucht. — Daß der Präsident und Wurm eigentlich mit ihrer sie verderbenden Schuld außerhalb des Stückes liegen, ist nicht schön. Solche Behelfe macht die konzentrierte Form unentbehrlich. Dergleichen z. B., daß Odoardos Bedienter schon vor dem Stücke in Angelos Gewalt ist. Das vollkommenste Stück wäre doch das, wo alle Verschlingungen der Fäden, alle Schuld

aller Personen innerhalb des Stückes geschlungen würden, und nichts von außen dazu käme, denn diese machen mehr oder weniger doch stets den Eindruck des Zufälligen. Außerdem wimmelt Kabale und Liebe von den auffallendsten Unwahrscheinlichkeiten. Die rhetorische Diktion ist häufig geradezu komisch. Der Fiesko hat viele wunderschöne charakteristische Züge, die aber nicht vorher erdacht, sondern im Feuer der Ausführung von selbst gekommen zu sein scheinen. Und ich fange an, wieder zu glauben, daß dies auch das rechte ist. Die Beredtheit der Personen hilft auch sehr zur Macht des Ausdrucks. — Die lakonische Art des Ausdrucks läßt immer kälter. Es ist schwer, diese Beredtheit nicht in Rhetorik übergehen zu lassen. Das müßte man eben von Shakespeare lernen. — Aufgefallen ist mir besonders in Kabale und Liebe die Ähnlichkeit der Diktionsweise mit Hebbels Julia. Dieselbe Art, ausgeführtere Bilder und Gedanken in den Dialog einzureihen, und das Epigrammatische derselben. Er hat aber gerade das Beste des Schillerschen Dialogs nicht ergriffen, das dramatische Leben, das Feuer, den Fluß, welche Eigenschaften allein mit dem Ausgekünstelten der Bilder und Gedanken versöhnen können. Bei Hebbel wird das Ausgekünstelte durch die Kälte des Dichters noch erst recht auffallend. — Regel: Der epigrammatische, rhetorisch-philosophisch zugespitzte Dialog muß durchaus von dramatischem Leben und Feuer und starken Situationen, Gefühlen und Handlungen balanciert werden. Schwung, Stimmung, dramatische Begeisterung z. B. Emilia Galotti, Kabale und Liebe, Fiesko u. s. w. — warnende Beispiele: Hebbels Werke.

Kabale und Liebe von Schiller.

Unstreitig, was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beste Komposition Schillers; denn daß dies auf Kosten der Charaktere und der Wahrscheinlichkeit geschieht, ist ein Fehler aller Schillerschen Stücke, von denen die übrigen diesen Fehler wenigstens nicht durch den gleichen Vorzug bezahlen. Auch besitzt kaum noch eins von diesen so viel dramatische und theatralische Vorzüge, eine so energisch und rasch fortschreitende, immer spannendere Hand-

lung und so viel Theaterspiel. Der Hauptfehler liegt, wie fast in allen seinen Stücken, im Mangel an Haltung und Konsequenz in der Hauptfigur. Man darf in ihnen den Charakter nur in je einer und derselben Szene mit sich selber vergleichen, denn er muß sich danach bequemen, wie er notwendig ist, eine jede Szene in ihrer Art zur interessantesten zu machen, die sie sein kann, ohne Rücksicht auf die Übereinstimmung desselben Charakters mit sich selbst durch das Ganze.

Die Ausstellungen sind: 1) was die Verletzung der Wahrscheinlichkeit betrifft. — Wie kann der Präsident so unbesonnen sein, einem Jünglinge von Sohn sein Verbrechen zu entdecken; was kann ihn dazu bewogen haben? Er muß ihn doch kennen, wie er ist, ein Jugendenthusiast voll Feuer. — Freilich ist das wieder eine Unwahrscheinlichkeit mehr, daß der Sohn eines solchen Vaters, von diesem so früh ins Vertrauen gezogen, so werden konnte. Man sollte meinen, er habe entweder in des Vaters Art schlagen, oder, wenn er zu brav dazu war, durch die Mitwissenschaft eines so großen Verbrechens seines Vaters geistig geknickt werden, oder, wenn er auch kräftig genug war, im Wachstume dadurch nicht gehindert zu werden, sich von ihm lossagen müssen — und wenn wir auch glauben wollen, daß der Präsident über alle Begriffe schlecht und schamlos, denn vor seinem Kinde will selbst der Schlimmste nicht so schlimm dastehen, als er wirklich ist, und dies selbst so rein erhalten als möglich; wie reimt sich das mit der Klugheit des Hofmannes? Wir treffen da auf eine Schwäche, die Schiller nie losgeworden ist, die Doppeltheit der Personen, ein anderer in dem, wofür er will, daß wir seinen Helden halten, ein anderer in der Wirklichkeit, wie wir selbst sehen, daß er ist. Wie Wallenstein von allen als der große Feldherr mit dem eigentümlichen, durchdringenden Feldherrn- und großen Mannesblicke, zu jedem Geschäfte den Tüchtigen zu wählen, geschildert wird, und wir ihn selbst doch so unpraktisch sehen, mit Kindervertrauen überall an den Unrechten gekommen, und von jedem betrogen, und in großer Fassung dem Betrüger verzeihend — so sollen wir diesen Präsidenten für einen dämonischen Menschen halten, und er zeigt sich doch selbst wie der albernste Neuling, so daß nicht

seine Klugheit, sondern ein merkwürdiges Glück ihn so lange und bis jetzt muß oben gehalten haben. Und wenn dann, was vor den Anfang fällt, dem Dichter nach Aristoteles nicht angerechnet werden soll, wie kann er denn nun den feurigen Sohn, der ihn in seiner Gewalt hat — nicht umgekehrt — zu zwingen meinen? Wahrlich, wenn der Major so ist, wie wir ihn glauben sollen, so hat die Sache gar keine Schwierigkeit; so wird er gleich im Anfange dem Alten, gegen den er keine Pietät haben kann, sagen: „Ich nehme das Mädchen und rate dir, nichts gegen meine Liebe zu unternehmen; du bist in meiner Gewalt.“ Wie reimt sich der Tugendstolz, den er dem Alten ins Gesicht zeigt, zu dem ängstlichen Gehorsam? Wie schwach ist, daß er die Milford dazu bringen will, ihrerseits die Heirat rückgängig zu machen, wozu er nicht das Herz hat. — Die Sache ist so: Wie die Konzeption so weit war, daß es nun darauf ankam, auch gegen die Intriguanten die poetische Gerechtigkeit auszuüben, damit sich alles runde und zusammenbeschließe, da fiel Schillern der Behelf ein mit der Vergiftung. Dadurch wurden zugleich neue Szenen gewonnen, das bereits Konzipierte änderte er nun nur so weit, als es sich durch den neuen Gewinn bereichern ließ, aber die Hauptsäulen des Alten, die Notwendigkeit der Pietät und der Rücksicht auf den Vater ließ er, wie sie waren, ehe er das Verbrechen und die Mitwissenschaft des Majors hineinschob. So steht das Ganze nun auf einem alten und auf einem neuen Beine, auf zwei Gesichtspunkten, die sich widersprechen. Wo es paßt, da ist's, als wüßte der Major von des Vaters Verbrechen gar nichts; wo es paßt, da bedient er sich der Mitwissenschaft gegen den Vater. — Schillers Figuren sind Schauspieler, die immer die Rolle spielen, die eben im Augenblicke die glänzendste scheint. — 2) Daß Ferdinand an die grobe Täuschung glauben kann. — Ferner sieht man nicht, was den kalten Bösewicht Wurm bewegen kann, sich selbst in das Verderben zu stürzen. Daß er sich verdirbt, um den Präsidenten nur mit verderben zu können, wie es den Anschein hat? Er hätte den Präsidenten immer verderben können, ohne sich mit zu verderben. Und eigentlich ist dem Präsidenten ja das Schlimmste schon geschehen. — Übrigens ist, was aus dem Stoffe zu ziehen war, so

vollständig ausgebeutet, daß man keinen ähnlichen Stoff bearbeiten kann, ohne als Entlehner von Schiller zu erscheinen, z. B. die Geschichte der Agnes Bernauer. —

Hauptunterschied zwischen Shakespeare und Schiller.

Während Schiller in der Diktion und in der äußeren Form und in der namentlichen Nennung des Schicksals und Hinweisung darauf die Alten zu kopieren sucht, steht Shakespeare diesen im wesentlichen der Tragödie viel näher. Während Schiller die äußeren Verhältnisse, das historische Detail debattiert, und Spannung und Zusammenhang in die Intrigue legt, und solchergestalt die Schuld größtenteils auf Rechnung der die Leidenschaft überwiegenden Umstände stellt und ebenso die Bestrafung, so öffnet Shakespeare das Innere der Menschen und zeigt den Zusammenhang von Schuld und Strafe als einen Kausalitätsnexus in diesem Inneren. Schiller veräußerlicht, Shakespeare verinnerlicht die Handlung. Bei Schiller treten überall spezielle, zufällige Äußerlichkeiten in den Nexus ein, die eben nur dem gegenwärtigen Falle und keinem anderen so angehören; bei Shakespeare sind alle Zufälligkeiten und besondere Bedingungen entfernt; er behält nur das bei, was typisch ist, was einer ganzen Gattung von Fällen zukommt. Und so verstehe ich nun erst, warum Gervinus die Shakespearesche Auffassung der Geschichte eine idealere nennt als die Schillers, warum Julian Schmidt jene vorzieht, weil in ihr außerhalb des Menschen nichts über sein Schicksal entscheide. Und dieselbe ist die Praxis der Alten, die Aristoteles berechtigte, die Tragödie, als philosophischer, der Geschichte vorzuziehen. Lessing meint nichts anderes, wenn er sagt, man müsse seinen Stoff so lange simplifizieren, bis man gleichsam das Ideal der Handlung erhalte. Harlisch irrt sehr, wenn er, nachdem er gesagt, die Tragödie des Sophokles sei ein nasses Gewand der Idee, dem Sophokles den Shakespeare entgegensetzt und Schiller in die Mitte zwischen beiden. Was uns an Shakespeare deshalb irre machen könnte, ist die Zusammengesetztheit mancher seiner Stücke. Er hat aber übersehen, daß jeder der Teile dieser Zusammensetzungen ein nasses Gewand derselben Idee ist, und die neben einander

laufenden Typen, wie große Flüsse in einen Strom zusammenbrausend, dieselbe Idee nur mit doppelten Zungen predigen. In der That kommen bei Shakespeare weniger Episoden vor, als bei Schiller. Max und Thekla bilden eine wirkliche Episode, denn ihre Geschichte ist nicht eine andere Einkleidung der Hauptidee des ganzen Stückes, sondern eine Nebenidee derselben, ebenso der Montgommery in der Jungfrau, Rudenz und Bertha im Tell. Lear und Macbeth stehen hierin den Alten völlig gleich. In beiden kommt die Strafe unmittelbar aus der Schuld selbst, und nur aus der Schuld. Die Schuld ist eine reine, und ebenso die Strafe. Der Held bricht mit seinem Gewissen und wird von seinem Gewissen gestraft, die äußerliche Peripetie geht bloß nebenbei, so notwendig sie auch aus der Schuld hervorgeht. Schuldige, Schuld und Strafe sind Typen. Die ganze Handlung in allen ihren Teilen ist auf das Wesentliche reduziert, auf ihr Ideal, sie ist eine typische. Bei Shakespeare ist der Fall ein allgemeiner, desgleichen die Charaktere, die Darstellung derselben in der Sprache ist individualisierend, bei Schiller ist der Fall und sind die Charaktere individuell, oft zufällig individuell, aber die Sprache verallgemeinernd. —

Das würde auf die Feststellung des Ideals einer tragischen Komposition führen. Sie darf nichts sein als die einheitlichste Verkörperung der Idee. Die Schwierigkeit dabei ist nur, daß wenige Stoffe, ohne mit anderen zusammengeschmolzen zu werden, ein ganzes Stück erfüllen. Die Idee der Tragödie ist eben der notwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe. — Man sehe den Anteil des alten Lear selbst an der Tragödie dieses Namens. Er enthält nichts, als Schuld und Strafe des wunderlichen Greises. Er verstößt die gute Tochter und giebt sich in die Gewalt der bösen Töchter. Die Bosheit dieser, und die Güte jener strafen ihn dafür. Da ist kein Behelf, der diese einfache Handlung streckte, keine Teilung oder sonst etwelcher Kunstgriff. Das einzige, was das Ausspinnen der Situation ohne Unwahrheit möglich machte, ist die Freiheit der Form, die öfteren Verwandlungen. Und jeder Behelf würde eine äußerliche, mehr oder weniger zufällige Bedingung in den Kausalnexus einfügen. Die Sache

steht so: Er leidet von der Gewalt der bösen Töchter, in die er sich thöricht begeben, und durch die Güte der guten Tochter in dem Gefühle, daß er unrecht an ihr gehandelt und diese Güte nicht verdient. Die Töchter, die bösen sowie die gute, handeln ohne alles andere Motiv von außen, nach der Notwendigkeit ihrer Natur. Er leidet, weil er das gethan, was notwendig so ausfallen mußte, wie es ausfällt; sie thun, weil er ihrer Natur das Hindernis abgenommen hat zu handeln, — wie sie ohne dies Hindernis notwendig handeln müssen. Kein Nebenumstand macht außerhalb seiner That und ihrer notwendigen Folgen einen Einfluß auf die Handlung geltend. — Damit vergleiche man die Behelfe in der Emilia Galotti, die das Strecken des an sich einfachen Kerns notwendig gemacht, der fünf Akte allein füllen sollte. Da muß der alte Galotti auf dem Lande wohnen, muß dem Dichter zu Gefallen thun, als machte er erst jetzt die Erfahrung, daß seine Frau leichtsinnig, er muß fortgehen, ehe Emilia aus der Messe kommt; da muß die Emilia gegen alle italienische Sitte, und noch obendrein gegen Wissen und Willen des Vaters, gewohnt sein, allein in die Messe zu gehen, sie, der es so schwer fällt, etwas zu verheimlichen; da muß Marinelli — ebenso thöricht und noch weit mehr als des Prinzen Attake auf Emilien während der Messe — wo's gar nicht nötig, ja wo es unklug ist und gegen seinen Plan, den Grafen zum Zorne reizen, damit Claudia erraten kann, was dieser meint, wenn er sterbend Marinellis Namen ausspricht. Da muß eine ganze Figur erfunden werden, die, so schön sie erfunden ist, doch nur das Bedürfnis des Dichters, das sie maskieren soll, bloßlegt, die Handlung zu strecken und dem Odoardo den Dolch zu geben, den dieser später haben muß, und um diese Figur zur rechten Zeit, wo man sie braucht, einzuführen, muß ein Brief von ihr ungelesen liegen bleiben. Und wie viel anderes noch, das nun alles einen Anteil an der Katastrophe erhält. — Ähnlich läßt Schiller seine Helden von den äußeren historischen Konstellationen bestimmen, nicht durch sich selbst. Die Historie straft den Helden nicht um das, was er gethan, sondern um das, was sie ihn gezwungen zu thun. — Die historischen Mächte und Konstellationen streiten in seiner Helden Brust, wie die

Götter in den Äschyleischen, die thun müssen, was die Götter wollen, und deshalb auch leiden. — So verwirrt und reich das Historische im Hamlet ist, es ist nur Hintergrund; es wirkt nicht bestimmend in die Seelen der Personen und in die Schuld und ihre Strafe hinein. Desgleichen im Lear, Macbeth und Othello. Hier hat es der Mensch bloß mit sich zu thun. Duncan könnte türkischer Sultan sein, die Sache bliebe sich gleich. Dagegen ändert er in seinen Historien kein historisches Datum, weil die Besonderheit eben das Historische ist, und die Allgemeinheit das Philosophische. — Der Realist giebt das poetische Produkt, der Idealist das poetische Produzieren, d. h. der Realist reflektiert über den Stoff und seine Ausführung, über die Charaktere, ehe er die Arbeit beginnt, er ist fertig, wenn er niederschreibt. Der Idealist hingegen reflektiert über Stoff, Charaktere im Niederschreiben, und schreibt so mehr seine Reflexionen nieder als die Sache; erst wenn er mit seiner Arbeit fertig, weiß er, was er gewollt hat, und so sehen nun auch die Leser in seiner Arbeit mehr, was der Dichter damit gewollt hat, als daß er das Resultat dieses Willens anschauend in fertiger, objektiver Körperlichkeit erkannte. Darum sind die Werke des Idealisten gemeiniglich wärmer, und wer die Persönlichkeit des Dichters in seinen Werken sucht, wird diese Darstellung vorziehen. Bei Schiller findet man nicht das Geschöpf fertig, sondern den Dichter in der Arbeit des Schaffens. Bei Goethe hat sich das Geschöpf abgelöst, es ist schon kalt geworden vom Gusse. Shakespeare verbindet die Wärme Schillers mit der Ablösung des Geschöpfes vom Schöpfer bei Goethe. Bei Schiller sehen wir seine eigenen Intentionen, bei Shakespeare die Intentionen seiner Menschen fertig werden. — Bei Schiller reißt uns der Dichter hin, bei Shakespeare des Dichters Gestalten. — Schiller und Shakespeare stehen ferner einander gegenüber, wie Affekt und Leidenschaft. Schiller, bei dem die Intrigue vorherrscht und den Zusammenhang giebt, braucht das Affektvolle, um seine äußerliche Handlung innerlich zu beleben, ihr, was die Intrigue so nötig hat, Wärme zu geben. Er schildert aber wiederum oft nicht sowohl die Affekte, als er mit Affekt schildert. Die Wärme geht nicht sowohl aus seinen Personen, als aus

ihm selber hervor. Er schildert weniger die Leidenschaft, als leidenschaftlich. —

Unübertrefflich in Lear die Gruppierung. Ganz im Vordergrunde das Leiden des alten Lear, mehr im Hintergrunde und ebenso weniger breit ausgeführt die Glostergeschichte, noch weiter im Hintergrunde, und fast bloß skizziert, das Verhältnis Edmunds zu den Schwestern. Wunderbar, wie die Leargruppe und die Glostergruppe ineinander verschränkt werden, nachdem sie eine Weile neben einander isoliert hergingen. — Jede kleinste Handlung bezieht sich auf das straffste auf die Idee des Ganzen. Jeder einzelne Stamm des Ereignisses ist so einfach, als er nur sein kann, und so notwendig in seinem Zusammenhange. Jeder einzelne Stamm würde, allein ausgeführt und in konzentrierter Form, unendlich gestreckt und gedehnt werden und manches in den pragmatischen Zusammenhang aufnehmen müssen, was den idealen aufhöbe. — Der Tragiker muß bei der Bildung der Fabel beständig daran denken, daß die ganze Tragödie nur um der Idee willen vorhanden sein dürfe, daß also jede kleinste Erfindung nur im Bezug auf sie und zur vollständigeren und klareren Darstellung derselben durch das Einzelne und Ganze, Stoff und Form, Charakter, Situation und Handlung gemacht und eingerichtet werden dürfe. — Die Schuld muß frei aus dem Herzen der Menschen, ohne irgend einen äußeren Hebel bloß aus der Leidenschaft hervorgehen. — Die Hauptszene bleibt des Menschen Inneres; die eigentliche Peripetie und das Leiden, Schuld und Strafe und ihr Zusammenhang, also das Schicksal muß in diesem Innern vorgehen; die äußere Peripetie darf nur eine natürliche Folge der inneren sein und durchaus nicht als die Hauptsache erscheinen. Das Historische darf bloß den Hintergrund darstellen. — Die Schuld ist ein Kind der Freiheit, das ganze Leiden muß notwendig aus der Schuld folgen, ja schon darin liegen. Die Schuld setzt den Perpendikel des Uhrwerks in Bewegung. Von da ab darf nichts mehr von außen hineinwirken. — Schiller sucht den Zuschauer zum Mitschuldigen seiner Helden zu machen, Shakespeare thut meist das Gegenteil. Schiller sagt: seht ihr? Mein Held kann kaum anders. Shakespeare sagt: seht ihr? Mein Held könnte

wohl anders. Schiller setzt ins hellste Licht, was zur Schuld treiben kann, und versteckt, was ihn abhalten müßte, oder läßt dies von jenem rhetorisch niederkämpfen. Shakespeare thut das Gegenteil. Besonders im Macbeth, besonders wo der Held das Mißverhältnis der Kraft der Gründe für und gegen die That ins Licht setzt und den Zuschauer zum Gegner seiner That macht.

Julius von Tarent von Leisewitz.

— Die Handlung ist bedeutend, wirklich tragisch; denn keiner, der darin leidet, leidet unschuldig; sie geht aus den Charakteren und Leidenschaften natürlich und notwendig hervor ohne Intrigue. Die Klarheit der Komposition, die Milde und Weichheit erinnert an Goethe. Die Sprache steht zwischen der naiven Goethes und der reflektierenden Schillers in der Mitte. Das Stück könnte heute geschrieben sein, so wenig veraltet ist sie; die Schillersche in dessen ersten Stücken scheint viel älter zu sein. Der Julius ist sichtbar das Vorbild des Don Carlos, aus dem Aspremonte ist Posa geworden durch Identifizierung mit dem abenteuerlichen Chevalier, der einst auf kurze Zeit mit Weltverbesserungsschwärmerei die Seckendorfe und Grumbkows, die deutlichen Vorbilder von Alba und Domingo, aus der Gunst Friedrich Wilhelms I. verdrängte. Noch hat Schiller den Katte in den Posa verschmolzen und den jungen alten Fritz in den Carlos. Das Motiv der Verdächtigung der ehelichen Geburt der jungen Prinzessin ist aus den Memoiren der Markgräfin von Baireuth, Friedrichs Schwester. — Der ganze Carlos steckt darin, es fehlt nur das Motiv der Verliebtheit in die Mutter. —

Wenn die Schillerschen Erstlingsarbeiten Theaterspiel vor dem Julius voraushaben, so erfreut hier die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Handlung, die durchsichtige Komposition, die treffliche Charakterzeichnung, die im besten Sinne geistreiche, fein abgewogene Sprache, die treffliche Schilderung der Seelenzustände, die den Hamlet und Romeo zum Muster hatte, und wieder zum Don Carlos Vorbild geworden ist. Die Zwillinge sind unstreitig drastischer und haben einen Vorteil vor dem Julius in der Stimmung und dem Phantasieschwunge;

was die Sprache betrifft, stehen sie weit dagegen zurück. In den Zwillingen glaubt man schon in der ersten Szene mehr an den tragischen Ausgang, als hier eine Zeile vor diesem selbst. Dafür braucht man dort eine gute Zeit, um sich in den Grad der Leidenschaft hineinzufinden, mit dem der Anfang gleich den Zuschauer überrascht. Großartiger und gewaltiger sind die Zwillinge jedenfalls. — Das Heißwerden des Guido in demselben Maße, als Aspremonte kälter wird, ist außerordentlich wahr; die beiden Hauptcharaktere sind trefflich kontrastiert. —

Shakespeare und die Alten.

— Wenn man die Stoffe der Alten mit denen Shakespeares vergleicht, fällt einem die Milde Shakespeares auf. So furchtbare Verbrechen, wie die Alten fast immer, hat er selten sich zum Vorwurfe gewählt. Bei der größeren Wirklichkeit seiner Ausführung eine sehr weise Mäßigung. Denn je furchtbarer der Stoff an sich, desto idealer muß die Ausführung sein, um die Wirkung jenes zu mildern. Die äußerste Naturwahrheit der Ausführung dagegen kann einem zu milden Stoffe nachhelfen. —

Das Peinliche in der Tragödie.

— Das Peinliche entsteht, wenn man zu lange geradlinig einen Weg verfolgen muß, an dessen Ende man etwas Schreckliches sieht, wenn man in unmerkbarer, steter Steigerung dem Schrecklichsten entgegengeführt wird, ohne einen Ruhepunkt unterwegs, ohne ein zeitweiliges Abwenden des stieren Blickes von dem Kommenden. Das ganze Stück mag eine solche Klimax darstellen, aber im großen und ganzen, nicht bis ins einzelnste durchgeführt. Es ist das Extrem der dramatischen Spannung und sehr schwer zu vermeiden in der konzentrierten Form. — In der Shakespeares thun schon die Verwandlungen große Dienste, die Kürze der einzelnen Szenen. Man sehe den Lear. Dasselbe Familienverhältnis wirkt künstlerischer, da es zwischen den beiden Familien wechselt. — Das weniger dramatische Talent braucht die konzentrierte Kunstform, die die stete Spannung begünstigt, um seiner schwächeren

Kraft damit empor zu helfen; das Starke braucht die freiere Form, in der wiederum eine natürliche Gegenwirkung gegen das Übermaß der Kraft liegt. So müssen Kunstform und Kräfte sich gegen einander ausgleichen. Ein schwaches Getränk mag man zum Genusse konzentrieren, ein starkes muß man verdünnen und mildern. Je weniger Gewalt ein Stoff besitzt, desto mehr wird er in konzentrierter Form gewinnen; je gewaltiger der Stoff an sich, desto mehr wird es ihm gut thun, in freier Form behandelt zu werden. Das Zerlegen in kleine Szenen, die, abgerundet, jede für sich ein Genrebild, einen Mimus bilden, zeigt seinen Vorteil im Faust und in den meisten Stücken Shakespeares, sogar in den Räubern. Die eigentliche Menschendarstellung ist nur in ihr möglich, auch die vollständige Motivierung und der vollkommen klare Zusammenhang. Wir müssen den Menschen sehen, ehe ihn Leidenschaft entstellt. So wird es möglich, eine Gestalt von allen Seiten zu zeigen, in allen möglichen Graden der Ab- und Anspannung, in allen Nüancen, von der hingebendsten Vertraulichkeit bis zur geschlossensten Zugeknöpftheit, mit jedem anderen ein anderer, wie es der Augenblick fordert oder erlaubt, scherzend und ernst. — Und all dieser Realismus der Darstellung wird desto täuschender, je idealistischer oder phantastischer das Darzustellende ist. — Nur muß die Zerteilung in Szenen kein blindes Zerreißen sein, bei dem alle Teilnehmer zu kurz kommen, die Stetigkeit des Ganzen darf dadurch nicht aufgehoben, sondern muß im ganzen und großen erst recht möglich gemacht werden.

Dramatische Technik Shakespeares.

Die falsch verstandene Shakespearesche Form ist ein unkünstlerisches Unding, aber die richtig gehandhabte die einzige mögliche für das nicht antike Drama.

Shakespeare simplifiziert seinen Stoff aufs möglichste. Er exponiert nicht erzählend. Unmerklich wird man mit den Vorbedingungen bekannt. — Er legt seinen Stoff so, daß er völlig dramatisch daliegt. Dann teilt er ihn in viele kurze Szenen, wodurch die Bewegung gewinnt. — Er macht lieber abstrakte Expositionsszenen, um die anderen nicht mit dem

epischen Beisatze zu verderben. Jede Handlung hat ihre eigenen Gesten, ihre eigenen Worte, eigentlich auch ihre eigene lokale Heimat. Dies giebt er jeder, um sie zu idealisieren, und hält sie auseinander. Bei der konzentrierten Form ist die Szene ein Raum, in den das Verschiedenartigste sich geduldig zusammendrängen lassen muß, wo das Ineinanderschreien der Stimmungen entweder gar keine aufkommen läßt, oder das Gefühl beleidigt. — Shakespeare würde in konzentrierter Form wegen der Peinlichkeit der Spannung, Iffland in der freien Form wegen Mangels an aller Spannung, unerträglich sein. Man thue jedes Ding an seinen Ort. —

Die Räuber von Schiller.

Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie, auch Charaktertragödie, wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive schwach, und daher das Ganze abenteuerlich erscheint. Die kalte und die heiße Leidenschaft stehen sich in den Brüdern gegenüber; die Handlung hat Fülle. Neben der Geschichte der beiden Brüder und des Vaters, läuft noch die Liebesgeschichte, innig jener verbunden, weil auch hier wieder die beiden Brüder einander gegenüberstehen in demselben Verhältnisse, wie in der Hauptgeschichte; ferner die Rivalität Spiegelbergs und sein verdienter Tod, die Treue Schweizers, der Anteil Hermanns und Daniels. Wir sehen einen Bruder, der den anderen durch den Vater verdirbt, und dann diesen; der andere Bruder rächt sich und den Vater an jenem; einen Bösewicht aus Realismus, einen aus Idealismus. Wir sehen ein Mädchen, das zum Lohne seiner Treue in dem wiedergefundenen Geliebten einen Mörder vom Handwerk findet, nachdem sie die Treue zu vermeinter Untreue fast verleitet; einen Vater, vor Entsetzen vor dem Sohne, der ihn am Sohne gerächt, sterben; ein Treueverhältnis zwischen einem Räuberhauptmann und seiner Bande, von der jener sich durch den Tod seiner Geliebten und durch das Aufgeben einer Rückkehr zu Tugend und Glück loskauft. Es ist ein mächtiges, reiches Bild des Gewissens, wie es sich bei anderen anders gestaltet, von leiser Regung an bis zur Verzweiflung, von angemessenen Bestrafungen wirklicher Schuld,

so reich und überzeugend, daß der unverdiente Untergang einer Unschuld keine Disharmonie hineinwirft; übrigens leidet auch sie, was sie will, ist auch Urheberin ihres Geschickes. Ich halte die Räuber, den Problemen und der Komposition, also den Hauptsachen nach, für die Tragödie von Schiller, die dem Ideale der Tragödie am nächsten kommt. — Bei Fiesko hat ihn schon das französische Beispiel beirrt.

Tragödie der gleichen Berechtigungen.

— Die sogenannte Tragödie der gleichen Berechtigungen ist konkreter zu entwerfen, als die bloße Leidenschaftstragödie, sonst wird sie rhetorisch werden. Diese Berechtigungen müssen in der Form der Leidenschaft auftreten, und solchergestalt durch Überschreitung wirklich schuldig werden. — Da jeder Leidenschaft eine größere oder geringere relative Berechtigung zu Grunde liegt, so ist leicht begreiflich, wie die Kunstphilosophen auf den Gedanken kamen, diese Berechtigungen zur Hauptsache zu machen. — Des Aristoteles Hauptforderung an die Tragödie ist von Shakespeare am meisten in Romeo und Julia entsprochen worden. Eine Leidenschaft, die den Helden zugleich verklärt, indem sie ihn schuldig macht. — Die Helden sind eigentlich an sich selbst schuldig, sie sind die Beleidiger und Beleidigten zugleich, denen wir die Selbstbeleidigung wohl verzeihen müssen, da ihr Leiden überwiegt in unserem Gefühle. — So ist die Schuld selbst als ein Leiden dargestellt, wir bemitleiden nicht bloß ihr Leiden, sondern auch ihre Schuld. — Will man eine Tragödie gleicher Berechtigungen annehmen, so muß man diese Berechtigungen zu Leidenschaften machen. — Die Person handelt wie aus einem inneren Rechte rücksichtslos heraus, die subjektive Berechtigung geht über das objektive Recht hinaus, wodurch die Schuld entsteht. Den kalten Beobachtern, die wenig Sinn für die poetische Wirkung der Leidenschaft haben, fielen zuerst die Stellen auf, in denen die relative Berechtigung ausgesprochen ist; daß dies Aussprechen selbst oft kein Glauben der Leidenschaft, vielmehr ein Bemühen sei, sich diesen Glauben an ein Recht, nach dem sie handle, selbst einzureden, darauf verfielen die spekulativen Philosophen nicht,

denen die Psychologie, die die Poesie mit dem Leben verbindet, bei ihrer Abwendung vom Leben ferne, ja feindlich ist.

Charakter- und Gefühlsstärke des Helden.

— Es ist nicht notwendig, Menschen von starkem Charakter zu tragischen Helden zu wählen, aber vorteilhaft, solche mit starker Empfindung. Denn unser Mitleid proportioniert sich nach dem Ausdrucke des fremden Leidens, nicht nach seiner Größe an sich, sondern nach der Energie, mit welcher es sich ausspricht. So haben wir im Lear einen Menschen, an dem nichts stark ist, als seine Empfindungsweise und deren Ausdruck. —

Hamlet.

Im Hamlet macht das geistig Überlegene des Charakters hauptsächlich sein und des Stückes Glück; die Wirklichkeit des Vorganges, durch welche jeder Ton, den die Menschenbrust hat, hervorgerufen wird; der schnelle Wechsel derselben, der Weltlauf, wie er mit anderen ihre Sprache sprechen muß, und nach einer Szene im Konversationsstil, so wie er wieder allein, wieder mit neuer Kraft und bereichert zu der Reihe von Vorstellungen zurückkehrt, die er vorhin abgebrochen. Und wie mit ihm, der mit allen spielt, wiederum das Schicksal spielt. Wie er vor sich selbst so schwach dasteht, als das Publikum die anderen vor ihm stehen sieht. Dazu mußte aber das Ganze so phantastisch sein, als es ist. Und darauf gründet sich der mächtige, künstlerische Eindruck Shakespeares, daß er das Wunderbare verwirklicht. Wären seine Stoffe ebenso wirklich als die Behandlung, kein Mensch könnte sie ertragen. —

Wo die Natur im höchsten Grade des Affektes stumm ist, oder nur einen Hauch, eine Interjektion hervorbringt, da übersetzt Shakespeare den Hauch, den Seufzer, das Stöhnen in einen plastischen längeren Ausruf, der die Gefühle zusammenfaßt in einen prägnanten Satz, deren Verwirrung und Zugleichandrängen die Person verstummen macht. Z. B. Hamlet, wie ihm der Geist erscheint. Hier sind die seltsamsten, verworrensten Bilder am Platze. Das, was die Natur wirklich spricht, aber der gelähmte Mund nicht austönen kann. Dies ist das Plastischmachen des in der Natur Dünnen.

Charakter und Situation.

Bei Julius Cäsar ist so recht auffallend, wie viel mehr es Shakespeare um die Person zu thun ist und ihre Entwickelung und Ausmalung, als um die der Situation. Schiller würde uns ein einförmiges Ideal von Brutus gegeben haben, dagegen die Situation desselben zu Cäsar als des Lieblings und doch Feindes aufs genaueste in schimmernden Tiraden entwickelt haben, aus dem Munde aller Personen, besonders des Brutus selbst. Gewiß ist's, die Weise Shakespeares ist dramatischer, denn die Entwickelung eines Charakters kann nur durch Handlung geschehen, während die Entwickelung und Beleuchtung einer Situation immer zu lyrischer und zur Reflektions-Rhetorik führen wird. Die Charakterentwickelung, also das Charakterdrama, kann das Rhetorische nicht gut brauchen, weil es eine gewisse Unmittelbarkeit der Sprache verlangt; die Sprache als Sprache kann sich hier nicht so gehen lassen. Sie muß immer ein Mittel der Charakteristik bleiben. Hier zeichnet sie die Gestalt selbst in ihren genauen Umrissen, dort umwallt sie dieselbe wie ein weiter Prachtmantel. — Bei Shakespeare urteilen die Personen, eine über die andere, nach ihren charakteristischen Gesichtspunkten, bei Schiller wird die Situation nach verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, nach dem Verhältnisse der Personen zur Situation. Dort sind es die Gestalten, die sprechen, hier der Dichter. — Der objektive Dichter tritt hinter seine Figuren zurück, dem subjektiven sind sie nur Spiegel, in denen er dem Leser, Hörer oder Zuschauer sein eigenes Bild zurückwirft. — Die Extreme des Charakterdramas sind Trockenheit und Härte der Sprache, aus Streben nach Wahrheit des Ausdruckes; die des lyrischen Situationsdramas ist Schönrednerei, aus Streben nach Schönheit, dort wird immer ein gewisser Realismus, hier ein gewisser Idealismus sich vordrängen. Der Realist wird daher zum Charakterdrama, der Idealist zum Situationsdrama durch seine Natur genötigt, und ebenso wird einem Volke von Idealisten ganz natürlich das Situationsdrama besser gefallen, und umgekehrt. Der Idealist ist vorwiegend lyrischer Natur, weil es ihm weniger um die Sache zu thun ist, als um das,

was er bei ihrer Betrachtung denkt und fühlt, daher wird bei einem Volke von Idealisten vorzugsweise die lyrische Kunst blühen, in der Malerei die Landschaft, in der Dramatik das Lyrische, d. i. das Situationsdrama. Das geht weiter. So wird ein Volk von Realisten auch in der Politik wirklich objektive Zwecke verfolgen um ihretwillen, ein Volk von Idealisten nur der Gefühle wegen, die durch den Kampf aufgeregt werden. Das eine wird von praktischen, das andere von ästhetischen Idealen bestimmt. — Der englische und der französische Nationalcharakter verhalten sich wie Stolz und Ehrgeiz. —

Spannung im Drama.

— Je größer die Spannung eines Stückes, desto leidenschaftlicher verlangen wir vorwärts zu kommen, desto leidenschaftlicher verabscheuen wir alles, was uns hemmt. Wer eilt, um etwas zu erfahren, dessen Wissen er leidenschaftlich begehrt, der wird keine Augen für die Schönheiten seines Weges haben, und für das Schönste, Witzigste, was ihm ein Begegnender mitteilt, für die geistreichste, amüsanteste Unterhaltung kaum ein halbes Ohr; ja er wird den Begegnenden, der ihn aufhalten will, und dem er unter anderen Umständen stundenlang lauschen könnte, los zu werden suchen, je schneller, je lieber. Eine Regel wäre also: in Stücken mit großer Spannung immer das einfache Wort zu wählen; und wenn man durch detaillierte Charakteristik und geistreichen, poetischen Dialog wirken will, dazu einen Stoff sich zu wählen, der einer leidenschaftlichen Spannung nicht bedarf. — Je bewegter äußerlich die Handlung, desto breitere Behandlung ist nötig, wenn das Stück einen poetischen Eindruck machen soll. Je weniger eigentliche Handlung ein Stück hat, desto mehr äußere Bewegung, und sei es nur durch Verwandlungen und Auf- und Abtreten der Personen und mimische Belebung, suche man ihm zu gewinnen. —

Ökonomie des Dramatikers.

In allen Shakespeareschen Stücken ist die Handlung, die eigentliche, das Handeln möglichst einfach, es wird aber derselben durch Kunst der Schein einer reichen Handlung gegeben.

Eine große Situation, aber diese vollständig ausgebeutet. Im Hamlet ist die Situation, die tragische, durch das ganze Stück: Hamlet soll seinen Vater rächen und kann die Entschlossenheit dazu nicht gewinnen. Im Lear das Leiden des Vaters durch die undankbaren Töchter. Im Romeo der Kampf der Liebe zweier Menschen gegen den Haß ihrer Familien. —

Das Bemühen, das Entstehen eines Charakters durch eine große Anzahl von Umwandelungen zu führen, muß ich aufgeben, vollends zweier oder noch mehrerer. Es finden sich auch im Anfange einer engen Handlung genug dramatische Momente, aber in kleinen Schritten. Jene Aufgabe kann nur die epische Poesie lösen, die nicht eine Anzahl von Personen zugleich in stetiger Folge vorschreitend darzustellen gezwungen, sich Sprünge erlauben darf, die bloße Resultate geben darf, wo ihr der Raum fehlt, oder wo die stetige Entwickelung nicht Gehalt genug fände. —

Zu aller Illusion gehört eine gewisse Breite; erst wenn man sich in eine Situation hineingelebt, begreift man, wozu sie führen kann. Alles, was etwas jäh erscheint und aus der Illusion reißen könnte, alles, was etwas gewagt und fremd, wenn auch nicht unwahrscheinlich ist, verlangt Vorbereitung. Wie bereitet Shakespeare seine Geistererscheinung im Hamlet vor! Womöglich müssen alle Kräfte des Zuschauers auf dergleichen vorbereitet sein. Der Verstand durch den Kausalnexus, die Phantasie durch die Stimmung u. s. w.

Vor allem nötig ist eine in einfachster Erzählung ergreifende Fabel mit großen, einfachen Motiven, die keine zusammengesetzten Gerüste bedürfen und ebenfalls in einfachster Erzählung hinreichend und klar erscheinen. Der Gang gleichmäßig, nur nach dem Ende zu beschleunigt, immer aber noch einen Grad von plastischer Ruhe festhaltend. Die Übergänge nicht zu jäh. — Je gewaltsamer die Handlung, desto idealer die Sprache, desto ruhiger der Gang. —

Kaufmann von Venedig.

Bewundernswürdig die Gruppierung der drei Handlungsstämme im Kaufmann von Venedig. Der Hauptstamm ist die Antonio-Bassanio-Shylockgeschichte. Die Verbürgung des

Freundes für den Freund beim Feinde mit dem Leben. 2. Die nachher wichtigste, die Erwerbung der Porzia durch Bassanio; was von der Bassanio-Porziageschichte über den Moment der gelungenen Erwerbung hinausliegt, gehört dienend dem ersten Hauptstamme, sowie ihr erster Beginn die Anleihe in jenem motivieren mußte. 3. Die Lorenzo-Jessikageschichte, die eigentlich nur zur Verschärfung von Shylocks Bosheit und Gemütshärte das Motiv geben muß. Wenn man will, ist noch ein vierter Stamm vorhanden, dessen Held Lanzelot. Notwendig ist er eigentlich nur für den dritten Handlungsstamm als Liebesbote. —

Ideale Charaktere, Mischung, Widersprüche.

Man findet in Shakespeares Helden die heterogensten Charakterbestandteile, und in der That beruht darauf zumeist ihre Wirkung. Das Anziehendste im Hamlet ist seiner Stärke und Schwäche Kontrast. Stärke und Schwäche kann dieselbe Quelle haben, und muß das unbedingt in der dramatischen, überhaupt in der poetischen Gestalt, sonst hebt der Widerspruch die Wahrheit derselben auf. Die Stärke bezahlt sich mit Schwäche, jeder Vorzug mit einem Mangel. Der Mensch kann nicht die verschiedenen Seiten seines Wesens in gleicher Stärke besitzen, vollkommene Wesen schafft die Natur nicht. Konzentriert sich seine Gesamtkraft hauptsächlich nach einer Richtung hin, so müssen die anderen Richtungen weniger ausgebildet erscheinen, besonders die jener entgegengesetzte. In der That finden wir dies an jedem Menschen, und der sogenannte Charakter besteht ja eben im poetischen Sinne, in einer gewissen Einseitigkeit. Manche Gemütseigenschaften fehlen manchen Menschen fast ganz, z. B. Mut. Desto größer wird in der Regel ihre Geselligkeit sein. Je weniger sie ihren eigenen Kräften zutrauen, je mehr werden sie sich an fremde anlehnen. In Fällen freilich, wo die Geselligkeit Mut verlangt, wird der Mutlose allein gehen, wie der Mutvolle, wenn nicht die Gesellschaft ihm die Gefahr geteilt zeigt und er sich lieber mit der Masse fortreißen läßt, als daß er sich auf sich allein stellte. — Der Mann, der zu praktischem Thun aufgelegt, wird selten eine große Phantasie haben, der Phantasiemensch

zu praktischem Thun weder Lust noch Geschicklichkeit zeigen. Der Grübler wird sich nicht schnell oder gar nicht zum Handeln entschließen, der Freund schnellen Handelns wird nicht immer überlegt handeln. Der Sanfte wird vor gewaltsamer That Scheu tragen. Der Schwache wird sich so lange hudeln lassen, bis er aus Verzweiflung gewaltsam wird, er kann dadurch zum Verbrecher werden, während festes, ruhiges Entgegentreten zur rechten Zeit ihn und seinen Feind gerettet hätte. Hier scheint auch ein Charakterwiderspruch zu sein. Es sind dies interessante psychologische Probleme, die tragische Geltung haben.

Idealität, Stil.

Die Doppelfabeln bei Shakespeare wie die Doppelorgane am menschlichen Körper; die Learfabel und die Glosterfabel sind gleichsam die zwei Augen, durch welche die eine Seele der tragischen Idee uns schmerzbezaubernd, mitleidberauschend, und doch zugleich mit strenger Hoheit ansieht. Wer den menschlichen Bau beschaut, dem wird es klar, daß die Zweiheit der entsprechenden Organe erst recht die Einheit der ihn belebenden Seele ins Licht setzt. Jene beiden Halbfabeln arbeiten einander in die Hände, wie es zwei arbeitend bewegte Hände thun. Da ist kein Griff, den die eine machte ohne den entsprechenden der anderen, keine bewegt sich bloß mechanisch, einem lokalen Reize nachgebend. Was beide bewegt, bewegt sie jederzeit als ein nur Eines, ein Zweck, die Seele derselben tragischen Idee. — Schillers Charaktere sind selten ideal, d. h. künstlerisch ideal; sie sollen Ideale vorstellen, d. h. ideale Menschen, Menschen von hoher Vollkommenheit, womöglich Muster nach allen Seiten hin. — Ein dramatischer Charakter muß einen Kern haben, etwas, was ihn in den verschiedensten Situationen immer als denselben erscheinen läßt; dieser Kern ist die Idee des Charakters. — Bei Shakespeare belebt jederzeit eine Idee die ganze Handlung, eine Idee jeden Charakter; Idee und Erscheinung decken sich vollständig; bei Schiller dagegen sind immer fremdartige Ingredienzen in die Handlung aufgenommen, sowie in die Charaktere. — Handlung und Charaktere kann der Dichter nicht so brauchen, wie sie in der Wirklichkeit erscheinen, von der sie nur Stücke sind, er muß ihnen Totalität

geben. Das haben Shakespeare und Goethe gethan. Beide haben Handlung und Charaktere losgelöst aus dem ganzen Weltzusammenhange und wiederum ein Ganzes aus ihnen gemacht. Beide sind ideal. Ihre Handlung, ihre Personen haben Einheit und Ganzheit, Schillers nicht. — Merkwürdig, wie wenig eigentliche Handlung z. B. im Egmont ist, d. h. wie wenig darin geschieht. Alles ist Exposition der Situation und der Charaktere. — Die Exposition machen bei Shakespeare stets untergeordnete Figuren, wenigstens nie die Hauptfigur, um das Pathos des Charakters nicht zu stören. So der Stand des Krieges, sein Beginn im Lear. Lear kümmert sich bloß um sein Pathos. Im Macbeth Rosse, der alte Mann. Und hat eine Hauptfigur dergleichen, so ist es gewiß im Zusammenhange schon bis zum Abstrakten deutlich von solchen Exponenten dem Zuschauer bekannt gemacht, und die Hauptperson kann ganz nach Bedürfnis ihres Charakters und ihrer Leidenschaft damit hantieren. Die Alten reinigen ihre Stücke von dergleichen Bestandteilen, wenn nicht schon der von anderen Dichtern ihnen vorbereitete Stoff ihnen diese Arbeit ersparte. Shakespeare, der bei seinen reichen bewegten Handlungen und historischen Hintergründen ihrer nicht entbehren kann, scheidet sie doch auch aus dem pathetischen Hauptvorgange und schaltet sie, wo nötig, in ausdrücklichen Expositionsszenen zwischen Nebenpersonen ein, und zwar mischt er ihnen wenig oder gar kein Pathos bei, damit die Klarheit des Verständnisses nicht darunter leide. —

Agnes Bernauerin von Hebbel.

— Das Stück, welches unter allen Hebbelschen den schwächsten Eindruck auf mich gemacht hat. Ich glaube, die schlimmste Eigenschaft eines dramatischen Werkes ist, wenn es kalt läßt. Diese besitzt dies Stück in hohem Grade. Hebbel hat zu zeigen alle Mühe aufgewandt, daß sein Ernst das Schreckliche glaubt thun zu müssen, und daß er's ungern thut. Das erste ist ihm doch nicht ganz gelungen; wenn es aber auch ihm gelungen wäre, was wäre ihm nun damit gelungen? Ist es die Aufgabe der Tragödie, unserem Verstande zu erklären, was unserem Verstande wehe thut, was unserer Sinnlichkeit

gleichgültig bleibt? Seine Behandlungsart fordert von unseren Kräften nur den Verstand auf. Wir fühlen uns höchstens geneigt, mit seinem Ernst über die Verständigkeit seiner Gründe verständig zu disputieren. Ich denke aber, wir sollten fühlen. Wir sollten mit Personen, für die wir aufs wärmste uns zu interessieren uns gezwungen fühlen, ihre Leiden leiden, ihre Hoffnungen hoffen, für sie fürchten und zuletzt, wenn die Furcht sich realisiert hat, mit süßem Schauder die Notwendigkeit des Vernünftigen verklärend über dem Schmerze der Leichen schweben sehen. Goethe hat recht, wenn er den Verstand in die Tragödie nur in Nebenpartien entrieren lassen will. Einige finden das Stück wenigstens technisch lobenswert, als ein effektvolles Theaterstück. Ich nicht. So z. B.: Am Leben des Sohnes Wilhelm hängt die Katastrophe. Wenn wir das früher wüßten! Wir erfahren es nicht eher, als da der Sohn Wilhelms tot ist. Wir erfahren, daß etwas geschehen ist, das, wenn wir seine Folgen hätten ahnen können, uns tragische Furcht erregen konnte. Warum die Sprache so epigrammatisch? Wir bleiben ohnedem schon zu kalt. Mir wird immer deutlicher, der Epigrammatismus der Sprache scheint ihm das eigentlich Dramatische, und ihm zuliebe behandelt er die Hauptsachen als Nebensachen. Nicht Stimmung, Situation, Charakter, nicht Leidenschaft, nicht die Wucht des Thatsächlichen, nicht tragisches Mitleid und Furcht ist es, was ihm zuerst aufgeht und ihn zum weiteren reizt, sondern epigrammatische Dialogfragmente. Bei Grabbe war's ein Ähnliches. Der Dialog ist um nichts dramatischer, als in seinen früheren Stücken, seine Personen sprechen, nur um ihre dialektische Kunst zu zeigen. — Hebbel nennt einmal Lessing nüchtern; wie soll man ihn nennen? Er ist heiß, wie es Schneewasser ist, von dem die Kinder klagen, es brenne sie an die Haut. — Bei Shakespeare ist immer Erregung von Gefühlen die Hauptsache. Naturlaute, gegliederte. Manche Monologe sind bei ihm nur in Worten auseinandergelegte Schmerz- oder Wutseufzer. —

Ariadne von Gruppe.

In Gruppes Ariadne finde ich mit freudigem Erstaunen in der Charakterisierung der Sophokleischen Kompositionsweise

bis in die kleinsten Züge hinein das Ideal dramatischer Darstellung, wie ich's mir vorzeichnete und zu realisieren strebte, schon ehe ich etwas von Sophokles gelesen. Sie läßt sich auf zwei Grundthätigkeiten reduzieren, oder Grundgesetze, davon die eine auf Darstellung, die andere auf die Ausbringung jedes dargestellten Zuges zur höchsten Wirkung geht. Das erste heischt Verwirklichung jedes Momentes der Idee, das andere richtige Berechnung im Arrangement dieser Verwirklichungsmomente. — Mir ist dies in der Musik aus der polyphonischen Schreibart aufgegangen. — Sophokles giebt seiner tiefsten Absicht den Schein vollkommenster Absichtslosigkeit. Darin ist er niemand ähnlicher als Shakespeare. Beide sind vollkommene Meister im Vorbereiten, und darin liegt das Geheimnis der Notwendigkeit. — Das Vorbereiten habe ich wiederum aus der Musik, und zwar besonders von Beethoven gelernt. Wie bei Shakespeare, scheint bei ihm die bunteste Fülle von Modulationen zu herrschen, was angehende Dichter und Komponisten leicht irre führt. Tritt man näher hinzu, so bewundert man die Einheit, wie vorher die Mannigfaltigkeit, die Notwendigkeit, wie vorher die Kühnheit der Willkür. Lange vor dem wirklichen Eintritte der Modulation in die Tonart der Dominante oder in die verwandte Durtonart, zeigt der Komponist diese schon. Er strebt ihr zu, die noch herrschende Tonart zieht ihn immer wieder zurück, jenes Streben wird immer dringender, der Widerstand immer schwächer. Wir haben schon das vollständige Gefühl der neuen Tonart, während wir noch in der Gewalt der vorigen zu sein scheinen. Dennoch überrascht uns das wirkliche Faktum des Überganges. Durch das vorhergegangene Zögern erscheint uns die nun doch unvermeidliche That als eine freie, kühne; wie die offene Erklärung eines Schrittes, der eigentlich schon gethan ist. — Sophokles' und Shakespeares Figuren haben eine Zuversicht auf sich, eine Selbständigkeit, die sie zu objektiven Wesen zu machen scheint. Sie zwingen uns mit, an sie zu glauben. Eine absolute Verkehrtheit kann nie diesen Schein geben. Sie müssen in dem, was sie meinen und glauben, sich selber recht zu haben scheinen. Dadurch erscheinen sie auch uns als selbständig und in sich gegründet. Sophokles hat seine Figuren

dieses ihr Recht so stark und überzeugt aussprechen lassen, daß diejenigen Beurteiler, die Gedanken suchen in einem objektiven Gedichte und nicht konkrete Anschauungen, Gestalten, — dieses Recht für den Zweck der Gestalten hielten, zu deren selbständigem Abheben vom Grunde des Ganzen es doch nur das Mittel war. Für die Gestalten der tragischen Kämpfer hatten sie keinen Sinn. Ihnen schien nun die Hauptsache der Kampf dieser wirklichen oder vermeintlichen Berechtigungen der Personen, nicht der Kampf der Personen selbst, in denen sie vielmehr die an sich gleichgültigen Träger von jenen sahen. Sei es, daß ihr Gefühlsvermögen durch das Überwiegen der Reflexionsrichtung abgespannt oder nur verdunkelt war; sie fühlten das Schicksal der Personen nicht, was doch eigentlich der Zweck des Dichters war. Statt die Personen anzuschauen und mit und für sie zu fühlen, statt mit Phantasie und Gefühlsvermögen das Gedicht aufzufassen, vernichteten sie dieses als Gedicht und machten, was dazu sich hergab, jene einzelnen Berechtigungen zum Stoffe für die Thätigkeit ihres Verstandes. Wenn sie nun über das Drama philosophierten, machten sie den umgekehrten Weg des Künstlers. Und das hätte sein mögen, wenn sie nur nicht absichtlich und unbewußt dadurch die Künstlertalente auf denselben umgekehrten Weg sich nachgezogen hätten. Dadurch aber entstand das wunderliche Zwitterding von Philosophie und Poesie, das uns jetzt von so vielen Seiten, namentlich von den Künstlern dieser Richtung, als die einzige zeitgemäße und darum berechtigte Poesie vorgehalten wird. — Mein dramatisches Streben war im Anfange: Erweckung möglichst vieler und starker Gefühle, die in eine Hauptstimmung fortgeleitet, allmählich zu einem gewaltigsten, überwältigenden anwachsen sollten. Also ein reicher, in seinen Einzelheiten ergreifender Stoff, dessen Idee und Inhalt in allen seinen Momenten dargestellt, wobei diese Momente so geordnet, daß jedes an die Stelle kam, wo es an sich und fürs Ganze am fruchtbarsten stand. In dieser Anordnung aber nun wiederum die tiefe Absicht und künstliche Berechnung noch künstlicher versteckt hinter dem Scheine zufälliger Wirklichkeit. Desgleichen die poetischen Intentionen nicht abstrakt in den Worten der Personen ausgesprochen, sondern in ihrem

Thun und Verhalten dargestellt; besonders aber die Phrase und alles Hohle in Gestalten, wie in Handlung und Worten vermieden. Dies alles faßt sich zusammen in dem Begriffe: Tiefste Absicht und scheinbar vollständige Absichtslosigkeit. Ferner das Wirken durch scheinbare Widersprüche in Charakter und Handlung, und dies besonders da, wo ich etwas Verstecktes stark herausheben wollte. Aber die Kritik nahm den Widerspruch als eine Nachlässigkeit und als ein wirkliches Sichwidersprechen des Autors und suchte nicht weiter; während ich durch den Schein des Widerspruches den Hörer oder Leser spornen wollte, ihn zu lösen zu suchen und dabei meine Intentionen zu finden. Charakteristik, wiederum möglichst hinter scheinbare Absichtslosigkeit versteckt. Während die Hebbelschen Figuren sich was auf ihre Eigentümlichkeit wissen und damit erzählend dickthun, kennen meine sich selber nicht und schildern sich ohne, ja wider ihren Willen. Und stets mehr handelnd als erzählend. So (in den Makkabäern) die Art der Schadenfreude, mit der Judah den Eleazar gehen und die anderen in Hinsicht auf den Anspruch der Familie auf das Hohenpriestertum gewähren läßt in der Vorfreude, daß, was ihnen so glänzt, hinter dem, was er thun wird, als kleinlich, eitel, verschwinden wird, und er die vorübergehende Verdunkelung wählt, um dann um so heller vor sich selbst zu strahlen. Er steht Eleazar gegenüber wie Stolz dem Ehrgeize. Dieser Stolz steigert sich in ihm bis zu dem „wenn ich es lasse (Israel), dann ist's verloren." Er verachtet in seinem Stärkestolze die Schwächen seines Volkes den Fanatikern gegenüber und muß zuletzt sehen, daß eben diese Schwächen gesiegt und nicht seine Stärke. Dies eben ist sein Leiden. Im Erbförster, meint Julian Schmidt, daß ich mich in der Ehe des Försters getäuscht und sie für sittlich halte, während ich ja eben die Folge schilderte, die des Försters Verbergen seiner Liebe und Achtung auf den oberflächlichen, dem Äußerlichen zugewandten Charakter der Försterin geübt. Die Vertrauenslosigkeit dieser Ehe geht ja eben auch aus der Isolierung des Försters von dem Gewöhnlichen hervor. Es ist das ein Teil seiner tragischen Schuld und meiner Intention. — Der Mensch als Charakter wirkt nicht allein in einer einzigen, bestimmten That auf seine

Umgebung, er wirkt, ohne es zu wissen und zu wollen, in jeder seiner Äußerungen. Er ist nicht bloß einmal, in einer Stunde, der Schmied seines Schicksals, er hämmert in jedem Momente daran, bis die Katastrophe den Hammer ihm aus der Hand nimmt. Sein Schicksal ist die Totalsumme aller Wirkungen seiner Eigentümlichkeit. — Ich glaube, ich habe mich von der philosophischen und der rein verständigen Kritik zu sehr irre machen lassen. — Sophokles bedarf bei seiner darstellenden Poesie retardierender Momente, um plastisch und poetisch zu bleiben; die ins Rollen gebrachte Handlung wird durch den Chor immer wieder fixiert. Bei Shakespeare thun diesen Dienst die eingeschalteten komischen Partien, die Verwandlungen, und das Überspringen auf einen der anderen Handlungsstämme. Dadurch wird das der Poesie gefährliche Zustarkwerden der Neugier gezügelt und immer soviel Ruhe im Zuschauer reserviert, als zum Genusse der Poesie notwendig ist. Doch ist dies wohl auch durch charakteristischen und poetischen Gedankengehalt zu erreichen. — Dieselben Kunstgriffe kehren übrigens so oft bei Sophokles wieder, daß die Naivität des Äschylos, die gar nicht sucht, was in dem engen Umfange doch ängsten muß, diesem geeigneter erscheint. Eigen ist's, daß Gruppe einige wenige Kunstgriffe, die er in dem belobten Stücke, immer dieselben, angewendet findet, als das Gepräge eines größten Dichters auspreist, da man eher glauben sollte, er wolle damit das an seinem Lieblinge immer klebend beweisen, was man Manier nennt. Shakespeare ist ihm regellos; wahrscheinlich, weil er nicht auf jeder Seite bei ihm die nämlichen, immer wiederkehrenden Leisten findet, weil er sich bei Shakespeare vergeblich nach Schablonen umsieht, die für alle Stoffe passen, oder vielmehr, für die jeder Stoff passen soll, er mag wollen oder nicht. Wer einen großen Begriff von Shakespeare erhalten will, der lese nur Gruppes Ariadne. Dann wird er erst gewahr werden im Kontraste mit den wenigen, kleinen, immer wiederkehrenden Tänzerpas, wie reich, groß Shakespeare ist, und wie ewig neu. —

Richard III.

— Die Einheit liegt gewöhnlich bei Shakespeare in der Idee des Hauptcharakters, so z. B. im Richard III. — Ich

glaube, für die historische Tragödie im großen Stile, wie Lessing sich ausdrückt, ist Richard II. das Hauptmuster, nach ihm Richard III. Wie seine Novellenstücke Typen des Privatweltlebens im einzelnen und ganzen, so sind auch die historischen Typen des historischen Weltlaufes ein Spiegel, ein Lehrbuch. — Das Stück ist durchaus Geschichte, und von einer Idealität, daß keines der Schillerschen nur von weitem damit verglichen werden dürfte. Es ist der Körper des Geistes der Geschichte selber, nicht die Idealisierung irgend eines besonderen Stückes Geschichte. Alles ist typisch und allgemein, so charakteristisch es ist. Es sind weder novellestische Elemente darin, noch irgend ein historisches Element novellistisch aufgefaßt und gewendet. — Die Einheit des Stückes liegt in der Einheit des Charakters, oder, wenn man will, der Rolle des Richard, in der erschöpfenden Darstellung einer solchen Natur. Freilich ist diese Natur dadurch außerordentlich geschickt, dem Stücke solche Einheit zu geben, da sie nur eine einzige Intention hat oder ist. Shakespeares dramatische Kunst ist auf die Schauspielkunst basiert, und diese betrachtet er als Menschendarstellungskunst, d. h. nicht als Kunst der Darstellung eines einzelnen, zufälligen, sondern eines Typus, eines realistischen Ideals, eines Gattungscharakters. Die einzelne, zufällige Existenz, das Individuum im engsten Sinne, hat keinen Maßstab, es ist keinem anderen ähnlich, sich selber nicht und giebt daher weder dem Gemüte noch dem Verstande ein Interesse. Der Verstand erfreut sich an der Konsequenz, an dem Gesetzmäßigen. Alles dramatische Interesse beruht auf Erwartung. Man sieht vorher, wie solch ein Charakter in solchem Falle sich benehmen, wie er handeln wird, das beschäftigt, es ist keine leere Spannung; und kommt der Fall, und die Vorhersehung bewährt sich, so fühlt sich unser Verstand geschmeichelt und befriedigt, und wir haben das Gefühl der Notwendigkeit des Vorfalles. —

Timon von Athen.

— Hier ist die Betrachtung die Hauptsache. Die Fabel ist ungemein einfach und giebt nur die Gelegenheit, Betrachtung über den Undank und seine Gewöhnlichkeit daran anzuknüpfen. Das Ganze typisch. Ein „so geht es, wenn einer so ist“.

So schmeichelt alle Welt dem gutmütigen Verschwender; so lassen ihn dann die Schmeichler, wenn er nichts mehr zu geben hat, so kommen sie wieder, wenn er von neuem seine Wirtschaft anfängt. So glaubt der Thor an die Wahrheit ihrer Versicherungen. Mit solcher Zuversicht geht er sie an, um seine Gutmütigkeit wett zu machen. Mit solchen und solchen Ausflüchten versagen sie's ihm dann. So schlägt dann sein Übervertrauen, seine thörichte Liebe in Menschenhaß um. So denkt er, wenn er vom Hause und Hofe ins Elend geht. Mit dem Anfange des vierten Aktes, wo Timon dies thut, nimmt das Typische im engeren Sinne sein Ende. Daß Timon Gold findet, bringt ein neues Motiv hinein. Bis dahin war es treue Schilderung des allgemeinen Weltlaufes; nun wird das Stück individueller. Bis hierher heißt es: Das ist die Geschichte aller gutmütigen Verschwender; nun kommt die Fortsetzung eines dieser Verschwender, der, bis zum Menschenhaß gediehen, plötzlich wieder reich wurde. — Es fragt sich, ob es ein Stück geben kann, das bis zum Ende typisch wäre? — Shakespeares Poesie ist die Poesie des Weltlaufes. Sein Drama hat in dieser Hinsicht viel Ähnlichkeit mit der Äsopischen Fabel. Sein Zweck scheint wenigstens derselbe zu sein, die Tendenz Lebensweisheit zu lehren. — Er stellt Gesetze des Weltlaufes dar und überläßt die Wahrheit und Innigkeit seiner Ausführung den Effekt. — Bei der Tragödie muß alles vom Anfang bis zu Ende auf Erweckung eines und desselben Gefühles, das sich nur immer mehr steigern muß, angelegt sein. —

Heinrich VI. 1. Teil.

— Mir wird immer deutlicher, daß das Muster Schillers für seine späteren Stücke hier zu suchen ist. Hier ist die Würde, der Pomp der Repräsentation, die Geistesgegenwart, Schärfe und rednerische Kunst in den witzigen Repliken, die innere Glut der politischen Leidenschaften, die gewandte Rhetorik der Intrigue unter der Gemessenheit höfischen Anstandes und des stolzen Bewußtseins des kriegerischen hohen Adels, abwechselnd mit dem vom Gefühle der äußeren Würde zurückgehaltenen oder diesen Damm durchbrechenden Affekte. Der

breite Pinsel, der gemessene Gang. Im Wallenstein verrät selbst die epische Ausbreitung des Stückes dies Muster. Erst in der Maria Stuart gewann er eine beschränktere, geschlossenere Form dazu. Nur mischte Schiller sentimentale Elemente ein, die oft mit dem übrigen in Widerspruch stehen, er ließ die Situation überwiegen und die Charakteristik zurücktreten. Und dies geschah mit jedem Stücke bis zur Braut mehr. Das Allgemeine, dem griechischen Chor Entsprechende, das schon in diesem Heinrich liegt, wie das Lyrische im Gefühlsausdrucke gewann es bei Schiller über das darstellende Element, das im Heinrich überwiegt, wenigstens jenem gleichsteht. Dann fing er an, die Schuld der Personen immer mehr zu bemänteln, markierte die Abgänge und Aktschlüsse stärker. Er gab die würdevolle Repräsentation auch den Personen der niedersten Stände, hob die Wahrheit derselben dadurch auf. — Sie wurde ein Bretterdekorum. Die, welche Schäfer repräsentierten und Engländer und Deutsche der neueren Zeit, hatten nun altgriechisches Schicksal. — Ich glaube, wer die wahre historische Tragödie kultivieren will, muß von Schiller wieder zu Shakespeare zurückkehren, wenn auch nicht zu Heinrich VI., so doch zu Richard II.

Lyrisches und Rhetorisches im Drama.

— Zu vermeidende Klippen sind: das abstrakt Lyrische und Rhetorische; es müßte immer charakteristisch, also darstellend sein. — Eine ebenso notwendige Kunst ist die, das an sich Gleichgültige, das, was weder Affekt noch Verstandesbeschäftigung erweckt, poetisch zu beleben. Weil ich mir diese Kunst nicht zutraute, habe ich in meinen Kompositionen dergleichen Szenen gänzlich vermieden. Aber sie müssen sein als Ausgangs-, Durchgangs- und Ruhepunkte. Ein Bild muß Mitteltinten haben, nicht bloß Lichter und Schatten; sie sind unumgänglich notwendig zur Haltung, zum Abheben. Sie sind die Basis der Effekte und der Maßstab für diese. — Noch eins. Die Größe der tragischen Gestalten ist in der Ausführung nur dadurch möglich, daß sie immer mit ihrem Pathos zu thun haben. Alle Enumerationen und Verstandesdetail machen sie sinken. — Shakespeare hat deshalb in seinen Nicht-Historien

das Pathos, die eigentlich tragische Handlung, völlig von dem Begebenheitlichen, die Poesie von der Prosa geschieden. Jenes giebt die eigentlichen Spielszenen und ist Sache der Hauptpersonen, dies ist in ausdrückliche Expositionsszenen verwiesen, wo es mit abstrakter Deutlichkeit eingeschärft wird. So leidet weder die Klarheit über den Zusammenhang des Begebnisses, noch die Einheit der Leidenschaft und der Stimmung darunter. Eine solche Spielszene beginnt, spinnt sich fort und hallt aus, ohne von prosaischen Momenten gekreuzt zu werden. — Notwendigst: die Auseinanderhaltung des historischen, Novellen- und Sagendramas. —

— Shakespeare motiviert die Möglichkeit der Schuld, die eine That ist, durch den Charakter, aber nicht durch eine individuelle Besonderheit desselben, sondern durch eine Leidenschaft, die jeder kennt, und deren Gewalt er mehr oder weniger fühlt; er läßt sich von der Phantasie des Zuschauers einige Points vorgeben. Eher läßt er die Helden durch andere Personen und eignes Gewissen von der That abzulassen mahnen, als daß er sie durch Nebenumstände zu derselben drängen lassen sollte. Seine Helden sind immer zurechnungsfähig im Begehen der erregenden Schuld, dadurch erscheint Schuld und Strafe im vernünftigen, gerechten Zusammenhange. — Ohne seine Form ist Shakespeare nicht mehr Shakespeare. Die große Anzahl von Szenen macht es ihm möglich, eine Situation länger zu fixieren, die Personen uns dadurch immer vertrauter zu machen. — Die Ausmalung des Seelenzustandes mit großer Wahrheit und Belebung durch Aktion ist seine Hauptabsicht, also wirklich Menschendarstellung; die äußere Handlung wird kürzer, abstrakter, energisch abgemacht. Die Handlung sind Knochen und Gelenke, das Leiden, der Seelenzustand, das Fleisch. Sein Zweck ist, eine reiche Folge von ergreifenden Zuständen, Gefühlsausbrüchen, von Zügen einer gewissen Charakterart, kurz einen ganzen, interessanten Menschen sich vor uns ausleben und uns ihn mit durchleben zu lassen, eine ganze Existenz darzustellen. Die Fabel ist ihm bloß ein Mittel dazu, und so behandelt er sie auch. Ein Beweis für diese Äußerung, daß es uns nicht einfällt, über die Anekdote mit ihm zu rechten, daß wir selbst also durch seine Behandlungs-

art gezwungen sind, nicht mehr Gewicht auf seine Geschichten an sich zu legen, als er selbst darauf legt. Er will uns ein ganzes Leben, aber ein erhöhtes, ein potenziertes durchleben lassen in einem Abende. — Er zeigt in jeder Tragödie, wie sich ein Mensch ein Leiden zuzieht, das er vermeiden konnte, und mit diesem Leiden nun kämpft bis zu seinem Untergange. —

Lear.

— Ungeheuer gedrängt wegen Reichtum des Stoffes. — Außerordentliche Kunst, diese Massen so zu entwickeln, daß alles klar ist, der ganze Zusammenhang, und doch auch das Gefühl und die psychologische Ausmalung überall an ihre Stelle und zu ihrem Rechte kommt. Wunderbare Perspektive, in die alle Figuren in Gruppen gesammelt, von denen keine die andere verdeckt, und in der jedes einzelne so hervor- oder zurücktritt, wie seine Wichtigkeit es erheischt. Ich kann mir keine vollkommenere Kunst denken. Und wie zeichnet sich im engen Raume bei dem Reichtume von Gestalten jede so bestimmt von der anderen ab, und wie tragen alle doch den Stempel derselben wilden Größe einer titanischen Zeit. Wie so gar nichts Kleines, Schwaches an all diesen Menschen. Welche Übereinstimmung aller Figuren mit einer Zeit, die solche Thaten hervorbringt. Welche Harmonie bei der ungeheuersten Mannigfaltigkeit. Der große Reichtum der Shakespeareschen Stücke, der sie bei noch so vielmaligem Lesen neu erhält, ist's doch hauptsächlich, warum man ein Shakespearesches Stück so oft wie eine Oper sehen kann. Ein solches Stück, so aufgeführt, wie es verlangt, müßte denn wirklich der höchste, nicht allein theatralische, sondern überhaupt der höchste Kunstgenuß sein, den die Welt hat. — Die doppelte Zeitrechnung im Lear. Die Illusion durch scheinbare Stetigkeit der Handlung für die Phantasie und das Gemüt, die wahre Zeitrechnung dem Verstande durch Verdunkelung durch den Affekt, durch den Reichtum und raschen Fortschritt für den Moment der Darstellung entzogen. — Das Ganze reißt uns hin; nachher fällt uns ein: kann sich aber in so kurzer Zeit so viel Großes natürlich entwickeln? Nun werden wir gewahr, daß es uns nur schien, als habe sich soviel in so kurzer Zeit entwickelt.

Wie uns in der Erinnerung ja auch eine ganze Zeit bloß auf ihre Hauptmomente sich reduziert. — Keine der beiden Gruppen ist an sich an Handlung reich, aber die Situationen und Charaktere sind von großer Gewalt. — Es sind drei Geschichten, der Held der ersten Lear, der der zweiten Gloster und Edgar, der der dritten Edmund. — Alle drei sind Nemesisgeschichten, die ersten beiden sich sehr ähnlich. Wunderbar, daß je mehr gegen das Ende, desto mehr Lear an allem schuld zu sein scheint, und das befestigt ihn erst recht in seiner Bedeutung als Haupthelд des Ganzen. — Nur in den alten Volksbüchern findet man solche drastische Situationen noch, aber zum Teil sind sie nicht mehr zu brauchen, da sie etwas Beleidigendes haben durch Konventionen ihrer Zeit oder durch eingemischtes Wunderbares; zum Teil liegen sie zu weit auseinander, sind zu episch, wie Genoveva, Robert der Teufel u. s. w. Aber sie haben doch den Vorteil der Rundheit und Beschlossenheit, die, wie der lange von den Wellen gerollte Kiesel gerundet, wie das durch viele Steinschichten gedrungene Wasser, gereinigt ist für den poetischen Gebrauch. Das Volk hat den Stoff schon ganz für seine Anforderungen zubereitet dem Dichter übergeben. Der Dramatiker hat bei selbsterfundenem Stoffe nicht die Zeit und kann ihm nicht leicht die Objektivität geben, die der durch fremde Hände gegangene Volksstoff schon mitbringt. —

Verbindung des Komischen und Tragischen.

Wenn man wissen will, wie es kommt, daß die Einmischung des Komischen ins Tragische bei Shakespeare dem letzteren keinen Eintrag thut, so muß man den Plan seiner betreffenden Tragödien analysieren, dann wird man schon sehen, daß das Komische durchaus nicht in die Situationen, sondern nur in einzelne Charaktere gelegt ist. Und zwar sind, mit Ausnahme der Amme und Peters in Romeo, diese Charaktere nicht eigentlich komische; nicht ihr Anteil an der Handlung ist ein komischer. Der Narr im Lear wirft komische Streiflichter auf die Situation, aber er und seine Empfindungen sind so ernster und schmerzlicher Natur, als die irgend einer der anderen Personen im Stücke. Es ist die Tragik in komischer Ausdrucks-

weise. Ihm ist's mit seinen Späßen nicht Ernst. Teils will er den alten Herrn aufheitern, wozu er ja angestellt ist, teils kommt ihm sein Handwerk mechanisch an. Es sind durchaus nicht komische Szenen, in denen er auftritt. So ist's mit Hamlet, wenn er spaßt, und überall, wo Shakespeares tragische Helden komische Stellen haben. Der Witz der Verzweiflung, der Ermüdung, des Ärgers, des Wahnsinns, der Witz, der anderen den Schmerz verstecken soll, der Humor, in dem man sich selbst objektiviert und mit wehmütig-mitleidigem Lächeln sich zum besten hat; der Witz des Selbsthohnes, womit eine Leidenschaft die andere gegen den Verstand zu Hilfe ruft, mit dem sich der Mensch aufstacheln will zu etwas, wovon Temperament oder Überlegung ihn abhält. Das alles ist eigentlich nicht komisch. — Möller, Frei und Weiler sind solche Figuren. —

Hamlet.

Auch im Hamlet ist der Hauptschauplatz in der Seele des Helden. Daher die dramatischen Monologe. In den Helden ist eigentlich der dramatische Kampf. So sind sie Mittelpunkte der Stücke. — Alle Finesse der psychologischen Ausmalung bloß im Helden, die übrigen Figuren dagegen alle mehr nur wie skizziert. Alle anderen Gestalten haben nur den Helden zum Gegenstand ihres Handelns und Sprechens. Othello spricht nur mit seiner Leidenschaft, Jago ist bloß ein Erreger und Helfer derselben. — Das In-sich-selbst-hineinschauen, das Mit-sich-selbst-sprechen, dies in sich als in die Hauptsache Gewandte, giebt den Personen das Nachdrückliche, Imposante, das der Stolz, dieser stete Sichselbstanschauer hat, das macht sie zu so großen Gestalten. — Die Shakespeareschen Helden haben alle solchergestalt etwas Isoliertes, wodurch sie sich wie stolz und vornehm von den anderen Figuren absondern. — Ihre Selbstgespräche sind weit mannigfaltiger, lebendiger und dramatischer, als ihr Gespräch mit anderen, das sie dann, wenn sie allein, erst verarbeiten. — Sowie sie allein sind, bricht es los, was man in den Gesprächen mit den anderen nicht so deutlich sieht. — Alle große Leidenschaft isoliert. Sie verbirgt sich der Umgebung und sucht die Einsamkeit, mit sich selbst zu streiten, sich zu bedauern, sich anzufeuern, mit

sich zu beraten, sich schlecht zu machen, sich zu trösten, sich auszutoben. — Man erinnert sich dabei der Shakespeareschen Beobachtung: „Vor dem Vollbringen einer schweren That sind der Genius und die sterblichen Organe im Rate versammelt, und der ganze Mensch erleidet wie ein kleines Königreich den Zustand der Empörung.“ Dies ist zugleich eine Darstellung seiner künstlerischen Methode. — Die Entwickelung eines interessanten Charakters ist nur in Monologen möglich. Darum thut man wohl, nur eine Gestalt, den Helden zum Träger einer größeren Entwickelungsreihe oder eines psychologischen Prozesses zu machen, namentlich nicht zwei Entwickelungsreihen unmittelbar neben einander abzuspinnen oder gar noch mehr. — Im Othello liegt alles auf der Entwickelung und dem Wachstum der Leidenschaft, man weiß oder schließt wenigstens, daß der tötende Strahl zuletzt aus dieser Wolke kommen muß. — Einheit der Spannung, der Erwartung. — Lessing hat die Monologe ebenso angewandt wie Shakespeare. In der Emilia sind unter zweiundvierzig Szenen acht Monologe. — Die Nebenpersonen bringen die Anlässe, die steigernden Motive, die die Hauptperson jederzeit nach ihrem Abgange verarbeitet. — —

Spielszene.

In jeder eigentlichen Spielszene einer Person müssen die anderen mehr bloßes Akkompagnement sein; das einzige Mittel, sie wenigstens scheinbar selbständig zu erhalten, ist die charakteristische Ausdrucksweise. Was sie sagen, ist dann nicht die Hauptsache, sondern wie sie's sagen, da sie ja eigentlich nur Figuranten sind. Shakespeare hat gewöhnlich solche Szenen, wo eine Rolle konzertiert und die anderen begleiten. — Nichts vermeidet er so angelegentlich als Verwirrung. Hat er einmal eine eigentlich symphonistische Szene — gewöhnlich hat er konzertierende — so ist sie keine eigentliche Handlungsszene, die nichts will, als den bereits gemachten Eindruck vertiefen, so die Szenen im Sturm — im Lear — die Klage- und Fluchszenen der Frauen im Richard. — Immer beachtet er dabei die Regeln der malerischen Komposition: die Figuren müssen alle möglichst frei stehen, nicht eine die andere verdecken, dabei doch die Perspektive gehörig berücksichtigt, daß das weniger

Wichtige sich nicht vordränge, und die Beleuchtung voll auf der Hauptfigur, die die Spitze der Pyramide ist. — Alle Arten von Spannung, die sich an eine Zeitbestimmung knüpft, vermeidet er, erstlich weil die Handlung einen Beigeschmack von Äußerlichkeit und Zufälligkeit erhält, zweitens weil sie prosaische Erwähnungen veranlassen, einen Teil der Handlung herausschneiden und den Rhythmus des Ganzen krankhaft und auf Kosten des künstlerischen Eindrucks verhastigen. Der Fall wird zu individuell durch seine Bindung an gewisse Stunden. Wo ihn sein Stoff dazu zwang, in Romeo und Julia, hat er ganz ruhig vorgetragen, wie lange der Schlaftrunk ungefähr wirkt, aber sonst sich gar keine Mühe gegeben, ja es vermieden, den Gedanken im Zuschauer anzuregen: „Nun muß sie noch fünf Minuten tot scheinen, wenn Romeo nur nicht vor Ablauf derselben erscheint! wenn sie doch erwachte u. s. w.!“ Das wäre eine Verlockung für unsere Fabrikarbeiter gewesen. Sie hätten erst die Zeit auf die Minute hinauf bestimmt, wenn Julia erwachen wird; hätten sie schon sagen lassen: wenn ich nur erwache, wenn er kommt! Dann hätte man bei Paris' Auftreten eine Uhr schlagen hören, und Paris sagen lassen: So und so viel Uhr! Und dergleichen mehr. Hätte Shakespeare so etwas thun mögen — wenn er solche außerpoesieliche Wirkung nicht überall verschmähte, — so wäre zugleich das Zufällige unerträglich hervorgetreten, der Eindruck wäre peinlich gewesen, und die Sache selbst albern erschienen. Alle materielle Spannungserregung ist ihm fremd. —

Entwickelung der Fabel.

Shakespeare entwirft die Fabel in wenigen großen Zügen, die, kausal miteinander verknüpft, feststehen. Dann teilt er die Fabel solchergestalt in Szenen, daß die Motive vollständig klar, der äußere Vorgang vollständig anschaulich sich darin darstellen können. Die Spannung liegt im Ganzen, das die Idee verkörpert. Er sucht nicht spezielle Spannungen und spezielle Interessen hineinzulegen neben jener großen Spannung, und alles Interesse strahlt von dem Ganzen aus, beides liegt im einfachsten Plane. Eine Hauptsituation, ein Motiv, ein Ziel eines Hauptcharakters, also eine Richtung desselben. —

Er erfindet seine Pläne als Stücke notwendiger Geschichte, als den Normalverlauf einer Leidenschaft. Diese faßt er, als in der Natur seines Haupthelden vorbestimmt, und erfindet die Situation, wie sie dient, an ihr ungezwungen jene Natur zu entwickeln. Die Schuld liegt schon als Keim in der Natur des Helden, das Schicksal ebenso in der Schuld. Die Spannung liegt einfach darin, daß wir im Keime den Baum schon sehen, der daraus erwachsen wird, daß wir mit der Angst des Mitleides die Maschine aufhalten möchten, deren Thätigkeitsziel das Verderben ist; wenn wir nicht wüßten, das wäre vergeblich, und wir müßten uns in die Notwendigkeit ergeben. Das Beugen vor der Notwendigkeit, die uns weh thut, die wir aber für vernünftig halten müssen, macht die tragische Stimmung zu einer im reinsten Sinne religiösen. — Wir möchten den Helden warnen, der sich selbst verdirbt, und wissen doch, was er begonnen, muß mit seinem Verderben enden. Affektvolles Mitleid, und doch immer die klare Einsicht, er ist selber schuld, niemand anders, er selbst hat sich die Schlinge gelegt, daraus entsteht die echt tragische Stimmung. Am vollkommensten ist sie im Macbeth, wo im Schicksal sich nur ein notwendiger Naturprozeß vollzieht. Wer einmal im Blute watet, kann nicht zurück. Die Reaktionen, an denen er scheitert, die inneren wie die äußeren, sind notwendig. — Im Macbeth ist ein Normalkrankheitsverlauf. Das Ganze spielt im Macbeth selbst, der Held ist das Stück. Denn alle Handlung im Stücke geht von ihm aus. Er ganz allein schmiedet sein Schicksal fertig. — .

Idealität von Zeit und Ort.

Weil Shakespeare die Zeit nicht individualisiert, so tritt sie als bloße Stetigkeit auf. Wir sehen abstrakt bloß eine Folge von Vorgängen. Wieviel Zeit dazwischen, wieviel Zeit sie selbst zu ihrem Werden brauchen, ist uns ganz gleichgültig, weil er keinen Wert darauf legt, weil nichts für die Geschichte selbst, die er darstellt, darauf ankommt. Und wo etwas darauf ankommt, da spricht er es zwar aus, aber ganz beiläufig. Dem Gemüte und der Phantasie ist die Handlung eine ununterbrochene. — Ähnlich ist es mit dem Orte. Es

ist auf individuelle Zeit und individuellen Ort nichts in der Hauptkomposition gebaut. Romeo, wenn die Capulets ihn im Garten unter Juliens Fenstern fänden! Dann am Morgen nach der Brautnacht, wo ihm das Bleiben bis zum Tage Gefahr bringen kann, ja muß; wie wenig ist darauf Wert gelegt. Im Rhythmus der Reden keine Spur von ängstlicher Hast. Ja, wie er fort ist, spricht Julia nicht einmal ihr Angst aus, er könne gesehen und gefangen werden. Wie sehr läßt er überhaupt Nebendinge fallen, wie weiß er das Einzelne zurückzuhalten, daß es das Ganze nicht überschreit! — Wie leicht er es mit der Zeit nimmt, sieht man auch daraus, daß er zuweilen während einer Szene viel mehr geschehen läßt, als möglich ist. So im Cäsar, wo Brutus, den man eben noch reden hörte, vor dem von Antonius aufgewiegelten Volke geflohen sein soll, wo Antonius eben erst die Aufwiegelung vor unseren Augen zu stande gebracht hat. — Seine Behandlung der Zeit ist eine ganz ideale. Er sorgt für stete Folge, ohne zu hasten und ohne zu sehr zu retardieren. Bei ihm ist das Zünglein an der Wage, mit der er Situation, Charakter und Motive wägt, die Poesie. Er geht deshalb aller materiellen Spannung, die an Äußerlichkeiten, an individuelle Zeit und Ort sich knüpft, grundsatzweise aus dem Wege. — Seine Tragödie besteht eigentlich nur aus Schuld und Buße, oder aus That und Leiden, während die äußerliche, die französisch-klassische, ihre Tragödie eigentlich dazwischen liegen hat, wenn sie ja eine Schuld annimmt.

Charaktere bei Shakespeare und Schiller.

Vernunftideal giebt es nur eins; realistische Ideale sind unzählige möglich. Schiller hat seinen Wallenstein tief-gemütlich und edel, ja teilweise zum vollkommenen Charakterideale gemacht, und dadurch ihn ganz aufgehoben, ja zur Phrase gemacht, der keine, nicht einmal phantastische Wahrheit innewohnt. Hätte er ihn nur so, wie er sich in seiner Schuld abzeichnete, gefaßt, und in dieser Einseitigkeit potenziert und umgrenzt, es wäre ihm leichter geworden und besser gelungen. Giebt denn bloß Gutmütigkeit, und was man jetzt „lieb" nennt, Interesse? Nein, gewiß nicht! Jeder einzelne

Charakterzug kann durch Idealisierung — im wahren Sinne — eine Gewalt über unser Gemüt ausüben. Ist nicht der Macbeth mit seiner Entschlossenheit eine ganz andere Gestalt, als der Wallenstein mit seiner Unentschlossenheit und unmännlichen Schwäche, die er durch die heterogene Mischung erhält, in der ein Agens immer das andere aufhebt? Shakespeare legt nicht in seine Charaktere ihnen fremde Dinge, um sie uns interessanter zu machen, er entwickelt vielmehr die Keime von Interesse, die in seinen Charakteren liegen, wo diese sind. Wie imponiert Hamlet eben durch das Übergewicht der Reflexion, das seine Schwäche ist, die Ursache seiner Schuld, wie zeigt er die Trägheit der Thatkraft mit der größten Energie der Intellektualität. Nicht die Züge eines abstrakten Vernunftideales sind in die Gestalt zu tragen, sondern die Gestalt ist zum Ideale ihrer selbst zu erheben.

Die tragische Schuld.

— Hat der Dichter die Schuld, so hat er das ganze Werk, es liegt darin, wie der Baum in seinem Samen. — Das Temperament des Menschen wird sich darin zeigen, ob die Leidenschaft zu den sogenannten kalten gehört oder zu den heißen, je nachdem die Schuld eine gewisse Berechnung und Absichtlichkeit involviert oder mehr ein Hingerissensein über die Besinnung hinaus. Dort wird der Charakter in allen Dingen sich mehr in der Gewalt haben, eine gewisse Überlegenheit zeigen, aber eben deshalb auch dem Gewissen zugänglicher sein, wenn er auch dessen Forderungen und Warnungen nicht nachgiebt. Denn die kalten Leidenschaften sind von selbst schon die stärkeren, eben weil sie die Kraft haben, mit der Besonnenheit zusammen zu existieren, aber sie zeigen sich nicht so ungestüm und stoßweise, sondern mehr stetig wirkend. Jede Leidenschaft kann in diesen beiden Gestalten vorkommen, wie Geiz, Habsucht, Neid, Eifersucht u. s. w. Wie in jeder Schuld der Charakter des Thäters, so liegt auch die Art der Strafe darin. Die heiße Leidenschaft brennt ihren Träger aus; hier fällt das Moment des Gewissens eigentlich in die Seele des Betrachters, der muß in der Seele des Helden die Reue fühlen, für die dieser nicht Besinnung genug hat. Der Heiß-

leidenschaftliche, Hingerissene wird von einem zum anderen Faktor seines Schicksals hingerissen werden, ebenso in den Untergang; er hat nicht Zeit und nicht Natur dazu, Betrachtungen anzustellen, abzuwägen, zu bedenken, weder vor der Schuld, noch nach dem Untergange, auch in seinem Leiden wird er mehr bei dem Augenblicke sein, beim Leiden selbst und seiner nächsten, als bei seiner ersten Ursache. So tobt Lear auf seine bösen Töchter, nicht auf sich, auf der Töchter Unkindlichkeit, nicht auf seine Unmacht über sich selbst, die ihn in deren Hände gegeben hat. So Romeo und Julia, Coriolan. Der Kaltleidenschaftliche wird, wie er sein Thun überlegen muß, auch den Betrachtungen über dessen Rechtmäßigkeit oder Unrechtmäßigkeit sich nicht entziehen können — das Übermaß der Besonnenheit wird vor Beschäftigung mit sich selbst gar nicht dazu kommen, auf die Dinge zu wirken. So Hamlet. —

Typische Individualität der Tragödie.

Die Tragödie muß ihren Rhythmus und Ton halten als Individuum, als selbst ein Wesen, sie darf nicht aus ihrem Charakter fallen, so wenig als eine der darin auftretenden Personen. Historischer Boden, Charaktere, Situation, Motive, Handlungsweise, Schuld und Ausgang müssen übereinstimmen. So im Lear. So verschieden die Personen voneinander sind, alle tragen in ihrem Thun und Leiden die rauhe Größe ihrer Zeit. Da ist nichts Kleinliches, nichts Sentimentales, keine vorschreiende Innerlichkeit. Selbst in Cordelia; so nahe die Versuchung zur Sentimentalität in dieser Rolle lag! Wenn sie nicht in die Ostentation der bei den Schwestern zumal nur erheuchelten Gefühle einstimmt, so spricht sie aus Trotz weniger als wahr, wie jene mehr als wahr. Sie ist durchaus kein zartes, bloß liebeseliges Wesen; ihre Geradheit ist ebenso derb, als die Heuchelei der Schwestern, und in ihrem Trotze trägt sie ebenso eine Schuld der Rücksichtslosigkeit und Subjektivität, als Lear selbst. Sie kennt den Alten, sie weiß, wohin ihn ihre trotzige, absichtliche Trockenheit führen kann; durch eine kleine Selbstbesiegung könnte sie seine Übereilung abwenden, sie thut es nicht. Sie kann sich so wenig besiegen, als der Alte sich besiegen kann. Wie Kent und der

Narr auch in ihrer Treue derb und schonungslos dem Greise, wie er schon leidet, seine Wunden weiter machend, der Narr noch durch beißenden Spott, begegnen, so ist auch Cordelia ein Kind der Zeit, wie die übrigen. Die Herrschaft des Instinkts und das Unvermögen, ihre Subjektivität zu bezwingen, haben die sämtlichen Personen gemein.

Tragische Spannung.

Der wahre tragische Eindruck ist, daß man immer das Gefühl des Ganzen hat, d. h. der Idee des Ganzen, daß man über allem Detail beständig das Gefühl von der Weltnotwendigkeit hat. Shakespeare giebt den idealen Zusammenhang einer Verschuldung und des daraus hervorgehenden Verderbens. Diesen detailliert er dann und verwandelt ihn durch Poesie wiederum in eine Wirklichkeit, aber in eine ideale, notwendige. — Daher das tragische Gefühl im Lear so intensiv und ununterbrochen, weil der ganze Vorgang in dieser Tragödie aus lauter Verschuldungen und Leiden besteht, und das Vorherrschen der Hauptfigur uns nie vergessen läßt, daß alle Verschuldungen der übrigen Personen aus der Verschuldung Lears hervorgehen und alle wiederum auf sein Leiden wirken. Es ist keine andere Spannung darinnen, so viel Gelegenheit dazu da ist. Kein Detail wird so selbständig, daß wir die Empfindung des Ganzen auch nur einen Augenblick verlören. Wie denn überhaupt in der Tragödie keine Spannung sein darf, als eben jenes immer intensiver werdende Gefühl des Ausganges, also das immer unentrinnbarere Notwendigwerden des Ausganges selber aus dem Gefühle der wachsenden Verschuldung. — Umgekehrt muß im Schauspiele immer das Gefühl vorhanden sein, daß ein schlimmer Ausgang weder im Charakter, noch in der Ursituation liege, also von der Unzweckmäßigkeit eines schlimmen Ausganges. —

Verschuldung und Katastrophe.

Man unterscheide den Kausalnexus zwischen Verschuldung und Katastrophe, das ethische Problem, das Schicksal, von der Fabel oder dem äußeren Geschichtsumriß; von beiden wieder das Szenenschema mit seinem Detail. Der erste ist

die Seele, das zweite der Leib, und das dritte die Darstellung, die Haut. — Bei Shakespeare ist der Zusammenhang von Schuld und Strafe immer ein idealer, es folgt nicht ängstlich jede nächste Szene aus der vorigen, der Zusammenhang der Geschichte, d. i. der Anekdote, ist nicht ängstlich pragmatisch motiviert. — Der ideale Zusammenhang und die pragmatische Motivierung sind zwei verschiedene Dinge.

Othello.

Doch wunderbar, daß in einer Zeit, wo man unsere modernen Trauerspiele nicht mehr ertragen kann, wo man die Meinung hört, die Zeit der Tragödie sei vorüber, die Shakespeareschen noch stets so gern gesehen werden, und nicht etwa nur von der Klasse, die ihn studiert und seine Stücke etwa seines Namens wegen gelten läßt, um sich nicht vor den Wortführern zu blamieren. Seine Tragödien behandeln die furchtbarsten Vorwürfe, so drastische Schreckensbegebenheiten, als wir gar nicht mehr ersinnen können, mit gehäuften Greueln, heftigste Leidenschaften in naturwahrer Darstellung. Welche sind die Gründe, warum diese Werke selbst einer so verzärtelten Zeit gefallen? Ich glaube

1. Was den Inhalt betrifft: die sittliche Gerechtigkeit; das richtige Urteil Shakespeares über Personen und Dinge.

2. Was die Darstellung betrifft: die große Mäßigung großer Kraft, die große Ruhe großer Lebendigkeit, die Vermeidung nicht des Jähen, aber der jähen Darstellung desselben. Er schildert Gewaltsames, aber er schildert nicht gewaltsam. Die Breite, in der er die Gestalten und ihre Äußerungen ausläßt. Das stete Erinnern daran, daß wir nicht Wirklichkeit, sondern Kunst vor uns haben, in der bilderreichen, gehobenen Sprache, die stets das Dünne, Hastige und Jähe vermeidet, das der unmittelbarste Ausdruck des Betreffenden in der Wirklichkeit haben würde; das Anknüpfen von Nebenvorstellungen, die gemessene Bewegung. Der Gedanke ist bei ihm unmittelbar, sowie das Fühlen und Handeln, aber der Rhythmus, wenn auch darstellend, doch immer in künstlerischer Mäßigung. Das richtige Verhältnis zwischen Stärke und Schwäche, wie bei Michel Angelo auch die mageren Gestalten noch die Mitte

der Fülle der Wirklichkeit übertreffen. — Dann die Kürze der Szenen, das Verschränken der verschiedenen Handlungen, ja oft beim Fortgehen derselben die bloße Pause und sinnliche Erfrischung durch den Szenenwechsel. Die Vermeidung aller materiellen Spannungsmittel, da er die Wichtigkeit von Zeit und Ort für den guten oder schlimmen Verlauf nur andeutet, nie ausbeutet. Ferner, die glänzenden Rollen, so daß die Bewunderung der Kunst des großen Schauspielers aller unfreiwilligen Täuschung des Zuschauers entgegenarbeiten hilft, dann der Reichtum der Handlung, der uns auf keinem Teile derselben zu lange verweilen läßt; die Beschäftigung der Sinnlichkeit, die Fülle von Poesie und die Idealität der Gestalten. Auch die moralischen Betrachtungen. — Desdemonens Schuld ist eine unbewußte, eine negative, ein Unterlassen der Vorsicht, in ihrem Charakter begründet. Warum hat dennoch ihr furchtbarer Untergang nichts Gräßliches? Ich glaube, weil das Leiden ihr Anlaß giebt, eine so vollendete Seelenschönheit zu zeigen, daß man die Ursache, das Leiden selbst fast darüber vergißt, ja ihm dafür dankt. Dann durch die sympathetische Wirkung ihrer idealen Ruhe, weil die Kreatur in ihr sich nicht windet und krümmt; sie steckt uns an mit ihrer süßen Ergebung in das Leiden, in dem sie nur um ihren Mörder besorgt ist, sozusagen mehr Mitleid mit diesem, als eigenes Leid empfindet. Dann die künstlerische Ruhe und Schönheit der Darstellung selbst. Die Übereinstimmung der Behandlung mit der Sache; denn wirklich ist er der Beklagenswerte. Hieraus sind Winke zu nehmen für die Darstellung von Idealen. — Othello hat seinen Mordentschluß ausgesprochen; er heißt Desdemona sich niederlegen und die Gesellschafterin wegschicken. Nun noch die Vorbereitung durch Cassios Verwundung; nochmals ausgesprochener Entschluß Othellos. Die Szene spielt aus; nun Verwandlung. Desdemona schlafend allein, ein Licht. Othello tritt herein. Seine feierliche Richterstimmung dabei! So macht nun der Mord und das Verhalten beiderseits dabei einen weit tieferen Eindruck, weil man nicht erschreckt wird, und eben darum doch zugleich einen viel künstlerischeren, mildereu. Dazu in Desdemonens Charakterruhe noch ein retardierendes, milderndes Element. Und wie ist nun die

That selbst ohne das Wehren, das Winden und all den widerlichen Beisatz, den solcher Fall in der Wirklichkeit hat. Der Dichter, der sie so menschlich zu behandeln weiß, darf die schrecklichsten Vorwürfe behandeln.

Fatalismus in der Tragödie.

Im Charakter- und Leidenschaftstrauerspiele liegt immer etwas Fatalistisches. Immer wird man sagen können: dem und dem hätte das nicht passieren können. Die Mischung von Freiheit und Unfreiheit, die in unserem Denken, Begehren und Handeln ist, bleibt auch in unserem Schicksal. Und der beste Teil des poetischen Eindruckes, des tragischen, liegt im Gefühle dieser unauflöslichen Mischung. Die Notwendigkeit der Folge mag uns offen liegen, nicht die der Ursache. Offen, daß es einen solchen Menschen unter solchen Umständen geben kann, aber nicht, warum der eben ein solcher Mensch ist und in solchen Umständen situiert. Die Rechnung rationell, aber in ihrem Resultate bleibt etwas Irrationelles, weil etwas dergleichen im Ansatze lag.

Entwickelung, Stil und Tempo des Trauerspiels.

In der Tragödie muß man auf das verzichten, was man rasches Zusammenspiel nennt. Das gehört ins Lustspiel. — Je lebendiger das Szenarium, desto nötiger ist Haltung in der Ausführung, im Dialoge. Shakespeares Szenarien sind alle höchst gedrängt von Handlung und Gemütsaufregungen; in gleicher Ausführung würden seine Stücke voll Unruhe sein. Aber er retardiert schon durch das Einführen von Personen, die eigentlich nichts zu thun haben, als eben nur das Gleichgewicht der Stimmung zu erhalten. — Bei ihm findet man Mischung von höchster Leidenschaftlichkeit des Dargestellten und höchster Ruhe der Darstellung selbst. Darin ist er wie die Alten. Er stellt die Heftigkeit dar, aber nicht heftig, die Verworrenheit, aber klar. Nur eine große Krankheitsgeschichte zeigt er uns in einem Stücke, diese aber auch desto vollständiger und überzeugender. Die zwei ersten Akte des Othello enthalten die Bedingungen, unter denen solche Eifersucht möglich und wahrscheinlich, die anderen drei Akte enthalten nur die Dar-

stellung dieser Eifersucht. Ebenso im Romeo. Daher die große Geschlossenheit dieser Stücke, daß nun alles, Handlung und Gehalt der Reden aus der betreffenden Leidenschaft genommen ist. Und darum hat er eigentlich die Leidenschaftentragödie erschöpft. Er hat die Tragödie der Liebe, der Eifersucht, der Freiheitssucht, Ehrsucht, Herrschsucht, des Jähzornes, der Thatenscheue — er hat die Gattungen erschöpft, es sind nur noch Individuen denkbar, die nun immer wie unvollständige und ungenügende Kopieen jener erscheinen, oder Mischungen, die wie Centos aus jenen erscheinen müssen. Jedes hat seinen eigenen Maßstab, seine eigene Natur, seinen eigenen Stil. In dem einem sind die Züge feiner, in dem anderen derber; in einem herrscht die psychologische Entwickelung, in dem anderen die Thathandlung vor. Vier Hauptcharaktere gehen durch, die konsequent geschlossen erscheinen: der historische, die Novelle, der Mythus, das Märchen. Ferner noch drei: Tragödie, Schauspiel, Komödie. Dem historischen Drama mischt er keinen novellistischen Zug bei, und umgekehrt; er giebt ihm nie den poetischen Schwung des Mythus. Den Mythus hält er rein von den feinen psychologischen Zügen der Novelle; das Wunderbare des Märchens erhält nie den schweren, ahnungsvollen, ernsten Ton des Mythus; das Wunderbare des Mythus nie den gaukelnden, heiteren des Märchens. In den Mythus ragt das Wunderbare unheimlich, geheimnisvoll und furchtbar in die Wirklichkeit herein als Symbol der Nachtseite des menschlichen Gemütes. Im Märchen ist das Wunderbare das Gewöhnliche, das Sichselbstverstehende, das Wunder ist der Alltag der geschilderten Welt des Märchens. —

Ebenmaß von Schuld und Strafe.

Schuld und Strafe proportioniert Shakespeare in jeder Person jeden Stückes. Wie gelind ist die Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld; wie furchtbar die Macbeths, in dessen Leben seit, ja schon kurz vor seiner That bis zu seinem Tode jeder Augenblick mehr Qual in sich hat, als das ganze Leiden dieser beiden Frauen. Das vorbedachte Verbrechen gehört den kalten Leidenschaften an, den besonnen schleichenden, heuchelnden; wie die That in voller Zurechnungs-

fähigkeit gethan und mit Besonnenheit ist, so rächt sie sich schleichend in langausgesparter Qual des Gewissens. Dagegen die heiße Leidenschaft, wie sie den weniger Zurechnungsfähigen fortreißt, in der umnebelten Besinnung eine Milderung der Strafe findet, wie ihrer That Sünde dadurch geringer erscheint. Die wahnsinnige Schuld straft sich mit Wahnsinn. Jähe Schuld findet jähe Strafe (Cornwallis). Die Unentschlossenheit zögert der Strafe entgegen, die ebenso zögernd kommt und dem Schuldigen Zeit läßt für eine Ewigkeit von Selbstvorwürfen. Die Schuld der Naiven kommt kaum zu ihrem Bewußtsein; der Zuschauer muß das Gewissen für sie haben, so für Lear, Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Cordelia, Ophelia. Je bewußter die Schuld, desto bewußter die Gestraftheit. Macbeth, Hamlet, Heinrich IV., Richard III. — Die großen Erfolge unserer Charakterspieler in jetziger Zeit garantieren, daß auch die entsprechende dramatische Poesie reüssieren muß. Es gälte also interessante Gestalten sich ausleben zu lassen. Dazu gehört nun freilich eine weniger straffe Form und große Verhältnisse, in denen sich solche Figuren bewegen müßten. Der Judah war ein Anlauf dazu. —

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.*)

Schöne Sprache.

Die bloß an sich schöne Sprache des Dichters ist nur eine günstige Anlage zum Dramatiker, wie schöne Gestalt und Organ beim Schauspieler, aber so wenig diese Gaben an sich den großen Schauspieler machen, so wenig macht die bloße Schönheit der Sprache den Dramatiker. Sie ist nur noch der rohe Stoff; Ausdruck, mimische Gebärde, Ungezwungenheit des Gespräches, der Charakter der Person in der betreffenden Situation getieft, psychologische Malerei durch Ton und Rhythmus, das ist seine Aufgabe, Verwandlung der Sprache in ein ideales Bild des Zustandes, gewissermaßen in die Sache selbst. Schönheit der Sprache am unrechten Orte wird zum Fehler und damit zur Unschönheit; wie es Rollen giebt, wo Schönheit des Schauspielers und seines Organes zum Hinderniße werden kann.

Das Schauspielerische in Shakespeares Dramen.

Shakespeare hat seine Stücke aus dem Herzen der Schauspielkunst herausgeschrieben. Der Dichter gefällt darin in demselben Grade, als er dem Schauspieler Gelegenheit bietet, zu gefallen. Man hat viel über seine Charaktere gesprochen, man sollte über seine Rollen sprechen. Denn eben was sie zu dankbaren Rollen macht, das macht sie auch zu vortrefflichen poetischen, dramatischen Charakteren. — Die meisten seiner Helden spielen doppelte Rollen, sie sind andere mit ihrer Umgebung, und andere mit sich allein. Macbeth, sowie er allein mit sich,

*) Manuskriptband II, Heft 2, gr. 4°, 78 Seiten.

in seinem Gewissenskrampfe, mit den anderen ein anderer. Und wenn er den Geist Banquos erblickt, fällt der bisher so geschickte Schauspieler Macbeth aus seiner Rolle und verrät sich selbst. Die Gewalt, die er sich anthun muß, mit solchem inneren Zustande solche äußere Rolle zu spielen, wird wiederum zum Triumphe des Schauspielers. Im Hamlet ist nicht allein der Held, sind auch der König, Polonius, Laertes Doppelrollen, selbst Ophelia, wiewohl diese nicht beider Rollen eingeständig. Jago im Othello eine durchgeführte Doppelrolle. Edmund desgleichen, erst gegen Vater und Bruder, dann gegen die Schwestern. — Doppelrollen sind alle bedeutenderen Gestalten Shakespeares; Charaktere, die sich entweder wirklich umwandeln oder sich nur verstellen. Dort liegt das theatralisch Interessante in den Übergängen, hier im Wechsel der verstellten mit der wirklichen Gestalt. Jene sind die naiven, diese die überlegenen Menschen, jene die Affekt-, diese die Leidenschaftsmenschen. Überall also das schauspielerische Element der Verwandlung in andere Gestalten. — Man müßte die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten. Da würden sich fruchtbare Gesichtspunkte finden. Als zweiter Teil einer Dramaturgie. — So zwingt Jago der Desdemona eine unbewußte Doppelrolle auf, wenn sie für Cassio bittend, das scheinen muß, für was sie Jago vor Othello erklärt. Sie wird Jagos Helferin und ihre eigene Verleumderin, ohne es zu wissen. — Ein Drama wird desto vollkommener sein, je mehr ein reicher poetischer und schauspielerischer Gehalt sich nicht ausschließen, und etwa nur wechseln und neben einander hergehen, sondern sich in jedem Momente vollständig durchdringen. — Auch in der Emilia Galotti sind der Prinz, Marinelli durchaus, und die anderen vorübergehend, solche Doppelrollen. Desgleichen im Don Carlos. Überhaupt in den eigentlich dramatisch-lebendigen Stücken. Eine Art solcher Doppelrollen spielt auch die sophistierende Leidenschaft. Deshalb sind für die Darstellung Charaktere aus heterogenen Bestandteilen gemischt so frucht- und dankbar. — — Auf die steten Betrachtungen von Sein und Schein mußte Shakespeare als Schauspieler und Schauspieldichter wohl kommen. — Kontrast ist ein Hauptmittel des Schauspielerischen. Die inter-

essantesten Charaktere, die individuellsten und doch typischsten sind diejenigen, in denen die meisten Kontraste, der meiste Zunder zu inneren Kämpfen, die widersprechendsten Züge vereinigt sind. Diese sind natürlich auch die schauspielerischsten. — Der Generalnenner alles Dramatisch-Theatralischen ist Kontrast in der Einheit. Shakespeares tragische Poesie ist eine Welt der stärksten Kontraste in Situationen, Charakteren, Gefühlen, Sprechtönen, aber eine abgeschlossene, stilisierte, und durch die tragische Idee von Verschuldung und Leiden in eine Einheit gebrachte. — Der geschickteste Zusammenhang, den ganzen Menschen sympathetisch zu ergreifen, ist der von Charakter, Schuld und Leiden; denn er macht eine Gestalt zur Hauptperson, wodurch der Anteil gesammelt und das Gefühl der Einheit verstärkt wird. Das führt uns auf ein neues Kunstmittel, auf den Widerspruch zwischen Charakter und Persönlichkeit. Wir sehen im gewöhnlichen Leben Unzählige, die Beweise von dem Vorkommen dieses Widerspruches sind, und er ist ohne Belege begreiflich genug. In der Persönlichkeit sehen wir stets die Meinung des Menschen von sich selbst ausgesprochen, in seinen Handlungen und in seinem Leiden dagegen bildet sich der Mensch selbst ab. Kennte nun jeder Mensch sich selber, so müßte eigentlich seine Persönlichkeit ein treues Abbild seiner selbst sein. Aber wie viele Menschen kennen sich selbst so genau? Wer suchte nicht sich selbst mehr oder weniger über sich zu täuschen, wenn er sich zu gut kennt, um sich kennen zu mögen. Und wer — wenn er auch sich selbst nicht täuschen könnte, was viel sagen will, wer suchte nicht wenigstens andere über sich zu täuschen? Dasselbe, was Shakespeare seinen Hamlet thun läßt, thut mehr oder weniger jeder Mensch; er verkleinert sich seine Fehler und vergrößert sich seine Vorzüge, lügt sich auch welche vor, die er nicht besitzt, ja, er sieht in unleugbare Fehler Vorzüge hinein; trotz des sich ihm stets aufdrängenden Bewußtseins seiner Mängel, läßt er sich nicht ganz fallen. Je mehr Hamlet seine Schwäche im Handeln sich gestehen muß, desto selbstgefälliger wird sein Witz; muß er sich sagen, er ist kein Held, so thut er sich auf seine Minierkunst desto mehr zu gut. Und wie er in diesen Dingen nur den Gesetzen der Selbstliebe folgt, so leicht wird's ihm, den Zuschauer ebenso zu

täuschen, oder vielmehr: so leicht wird's dem Zuschauer, sich so selber zu täuschen, Hamlets Vorzüge vergrößernd, die fehlenden sich einzubilden, und dessen Mängel sich zu verkleinern, ja Tugenden darin zu sehen. — Eine Kunstlehre würde die dramatische Dichtkunst und die Schauspielkunst als eine und dieselbe behandeln müssen, als eine gemischte Kunst. — Es ist ein großer Irrtum, daß man das „Bühnengerechte" in Äußerlichkeiten sucht, in den sogenannten Einheiten und technischen Rücksichten auf die Bretter, daß man meint, durch solche Äußerlichkeiten alles gethan zu haben, was ein dialogisiertes Gedicht zu einem dramatischen macht. Ein ebenso großer Irrtum ist es, wenn die Kritik ein Stück gewürdigt zu haben meint, wenn sie den bloß poetischen, idealen Gehalt beurteilt hat. Nicht allein ein Irrtum, sogar eine Ungerechtigkeit. Sie sprechen von einem abstrakten Kunstwerke, worunter sie eine Halbheit verstehen. Hätten sie richtigen Begriff von dem dramatischen Kunstwerke, so würden sie verlangen, daß die Erfordernisse desselben sich organisch durchdringen sollen, sie würden nicht das eine abgerissene als selbständig beurteilen und das andere entweder ignorieren, oder es als ein mechanisch Nebenherlaufendes erwähnen. —

Die Motivierung bei Shakespeare. Othello.

— Welche Motivierung im ersten Akte des Othello! Die ganze Handlung des Aktes ist so geführt, um den Zunder zu zeigen, der in den Charakteren und in den Umständen der Heirat liegt. Und welcher Reichtum von solchen Motiven zur Eifersucht kommt noch im Verlaufe der übrigen Akte hinzu. Wahr ist's, beim erstenmal Sehen oder Lesen verdunkelt das sinnliche Leben der Handlung die Gewalt und Anzahl der Motive; je öfter aber und je gesammelter man liest oder sieht, desto überzeugender werden diese. Darin liegt die Gewähr für die ewige Dauer der Shakespeareschen Stücke. Wie die anderer bei öfterem Lesen ihre Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit verlieren, so gewinnen diese nur durch die vertrautere Bekanntschaft. — Hier kann man lernen: 1. die Motivierkunst. Denn auch von dem, was bereits vor dem Anfange geschehen, wie von dem, was im ersten Akte geschehen, kennt man den Grund,

warum? und auch die Geschichte, wie? 2. Die Führung des Dialoges, durch welche solche Motivierung möglich, natürlich und ungezwungen zu Gehör gebracht wird, wie alles Dünne, die Absicht Verratende vermieden wird. — Welche Totalität! Wie wird die Sinnlichkeit durch die lebendige, affektvolle Bewegung, das Gemüt durch die Idealität der Gestalten, der Verstand durch den Reichtum von Erfahrungssätzen und durch Sympathie mit Jagos Weltgewandtheit und Verstandesüberlegenheit, durch die Erwartung, durch die Absichten, die er zeigt, beschäftigt! In welche freie poetische Region ist der bürgerliche Tragödienstoff durch den bedeutenden Hintergrund von Venedig heraufgehoben! Welches Theaterspiel aller Figuren! Welche scharf umgrenzten Gestalten, durch Kontrastierung noch verschärft. — Wie man einer einfachen Handlung den Schein einer reichen geben kann. Der ganze Akt konnte in eine Szene zusammengezogen werden. Vorzutragen war die Exposition mit wenigem Hin- und Herreden. Aber wenn er seine Charaktere so plastisch hinstellen wollte, alles, Vergangenes, Vorgehendes und Künftiges so durchsichtig motivieren, so mußte er aus einer drei Szenen machen. Und wie er diese geführt wird keine Gemütskraft im Zuschauer eine Zusammendrängung verlangen. Ich sehe immer mehr ein, daß die Shakespearesche Form für die vollkommenste Tragödie unentbehrlich, daß sie keine Lizenz, daß sie ein Gesetz ist. — Wie viel unmittelbares sinnliches Leben, wie viel Begegnung mit Othello und Jago, Brabantio und Rodrigo wäre durch Konzentrierung dieser drei Szenen in eine eingebüßt! Wie wäre ein szenischer Maßstab gegeben gewesen, unter dem die folgenden Akte gelitten hätten! — — Beiläufig: Wie weise, daß Shakespeare nicht allein den Othello so blind in Jagos Netze gehen läßt; daß alle sich gleich bereit von ihm täuschen lassen, macht das Vertrauen Othellos auf ihn nicht allein wahrscheinlicher, sondern auch entschuldbarer. Othello erscheint nun nicht gerade albern, was sonst der Fall sein würde. Alles ist nichts als eine in Handlung verwandelte Exposition. All das bewegte Leben, das Wachrufen des Alten, sein Aufsuchen Othellos, die Begegnung der beiden sind nichts als Behelfe der Lebendigmachung der Exposition der Vorgeschichte, der Charakter und das Eintiefen

der Unnatürlichkeit dieser Mißehe, und was aus alledem zur Erweckung der Eifersucht dienen kann. — Die Charaktere und Dinge sind abgelöst aus der gemeinen Wirklichkeit. Was von und in ihnen nicht in engster, ausschließlicher Beziehung zu dem Gegenstande der darzustellenden Handlung gehört, nicht ein notwendiges Glied derselben ist, ist ihnen vollständig abgestreift. Das ist's, was Lessing meint, die Simplifikation des Stoffes, durch welches die dramatische Handlung zum Ideale dieser Handlung wird. So steht sie wie eine Skulpturgruppe nach allen Seiten frei, überall durchsichtig und rund geschlossen da, nicht bloß en relief angelehnt, oder nur halb frei stehend. — Im Othello ist Shakespeare mehr als irgendwo Epitomator der Natur, Symbolisierer der Gesetze des Weltlaufes. Die Wissenschaft von der Eifersucht, ihre Naturgeschichte in einem konkreten Beispiele dargestellt. Es ist aber nur eine Art der Eifersucht, die edelste, die aus beleidigter Ehre, nicht aus gestörter Genußsucht entsteht, sozusagen die moralische, geistige. — Jago dagegen zeigt im ganzen Stücke keine Spur von Ehrgefühl, ja seine Heuchelei und Verstellung ist im grellsten Kontraste mit soldatischem Ehrgefühle. Bedenkt man nun auch noch, daß er eigentlich gar kein bestimmtes Ziel seines Planes hat, und dies müßte natürlicherweise bei jeder anderen Leidenschaft die Hauptsache sein, so drängt sich auf, daß der Charakter, den Shakespeare ihm geben wollte, die Intriguiersucht ist, die, wie sie gewöhnlich eine Art von Stolz, hier noch von der Bosheit seines Naturells modifiziert erscheint. Es ist klar, er lügt dem Rodrigo, dem er doch zur Bürgschaft, daß er ihm helfen wolle, mit dem Hasse gegen Othello, auch einen Grund dafür angeben mußte, die Ehrenbeleidigung als Grund vor. Seine eigentliche Leidenschaft und Motiv ist die Lust an Schadenfreude und Intriguiersucht, die man dann im ganzen Stücke sieht — die Zurücksetzung nur eine Gelegenheitsursache. Ohnehin, wenn er wirklich die Zurücksetzung so tief empfände, würde er noch ein Motiv herbeiziehen, wie das von seiner Frau und Othello? es wäre keins mehr nötig. Möglich, daß er auch jenes, wie dieses, sich vormacht, um die Befriedigung seiner Intriguiersucht bei sich selbst zu rechtfertigen, ein Lügner und Hetzer seiner selbst, wie anderer. —

Reinhaltung der Kunstgattungen.

— Der Dilettantismus verwischt die Grenzen. Das Drama der Zukunft ist eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künste, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommenes zu leisten vermag, nun seine Vielseitigkeit auf Kosten der Künste selbst ausbeuten will. Das haben die meisten Bestrebungen der Gegenwart gemein, daß die Einseitigkeit sich zum Gesetze machen will, die Schwäche, die man nicht zu überwinden weiß und nicht eingestehen will, zur Tugend. Man sehe nur die Vorreden neuester Dichter zu ihren eigenen Werken. R. Wagner hat die Geschicklichkeit nicht errungen, musikalische Gedanken musikalisch zu verarbeiten. Um diesen Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingestehen zu müssen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Instrumentalmusik). Aber auch die Oper braucht jene Kunst, wenn sie ein wahres Drama, d. i. Entwickelung ist. Er braucht eine ganz besondere Art von Operntext, wenn er seine Stärken geltend machen und seine Schwächen verbergen will. Das mag ihm gestattet sein; aber seine dilettantische Beschäftigung mit Poesie hat ihn nun befähigt, sich einen solchen zu schreiben. Um nun nicht, vielleicht sich selber, eingestehen zu müssen, daß dies ein Behelf bloß zum Besten seines eigenen eingeschränkten Talentes ist, stellt er ihn als Norm, als den Operntext überhaupt hin. Die Eitelkeit bleibt dabei nicht stehen, und so avanciert der Operntext, der für seine individuelle Begabung der beste, zum Musteroperntext, dieser zum Drama, dieses zum Musterdrama u. s. w. Das Kunstwerk der Zukunft ist nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart. — — Künstlerischer Charlatanismus unserer Tage. — Der Dilettantismus der Zeit zeigt sich aber auch in der Malerei. Nicht mehr ist's der musikalische oder der malerische Gedanke, den beide Künste verarbeiten wollen, sondern der poetische. — In die dramatische Poesie mischt sich die Spekulation. Im Drama hat man die Durchdringung von Lyrik, Epik und Didaktik aufgehoben, aus einer Darstellungskunst eine schöne Redekunst gemacht, das Schauspielerische durch das

Deklamatorische verdrängt. — Ein Maler, der poetische Gedanken auf der Leinwand verwirklichen will, ist wie einer, der deutsch dächte, indem er französisch schriebe oder spräche. Der Maler soll malerische Gedanken ausführen. Ferner soll der Maler historienmalerische Gedanken nicht genremäßig ausführen, nicht in Landschafterweise. — Ob, daß die Maler jetzt poetische Ideen verwirklichen wollen, nicht davon abhängt, daß im Publikum eben der spezifisch malerische Sinn erstorben; sie sind nun doppelt dazu gedrängt, weil sie fürs Publikum schaffen müssen, und weil sie als Teil des Publikums selbst unter den Gesetzen und Bedingungen der Zeit stehen. —

Verhältnis von Poesie und Leben.

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen. Sie trennten die Poesie vom Leben, natürlich, daß das Leben keine Poesie mehr hatte — nämlich das, was sie abgetrennt Poesie nannten. Das sittliche Urteil wurde zum ästhetischen; in der Poesie war das gebilligt, ja mit einer Glorie umgeben, was man im Leben erbärmlich, ja wohl geradezu schlecht nennen muß. Lieber gar keine Poesie, als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht stählt, sondern verweichlicht fürs Leben. Gerade wo das Leben, brav geführt, arm ist an Interesse, da soll die Poesie mit ihren Bildern es bereichern; sie soll uns nicht wie eine Fata Morgana Sehnsucht erregen wo anderes hin, sondern soll ihre Rosen um die Pflicht winden, nicht uns aus dem Dürren in ein vorgespiegeltes Paradies locken, sondern das Dürre uns grün machen. Sie soll den Nutzen der Armut und Beschränktheit, und die Gefahr des Glückes zeigen u. s. w. — Aristoteles nennt als Zweck der Tragödie Reinigung von Furcht und Mitleid und ähnlicher Bewegungen durch diese. Darunter versteht er wohl das, was man vollkommene Fassung des Gemüts nennt; und so wäre der Zweck der ganzen tragischen Poesie, dem Menschen zu dieser Eigenschaft zu verhelfen. Überhaupt der Zweck der dem Leben zugewandten Kunst — Lebenskunst zu lehren; Selbstkenntnis durch Menschenkenntnis, Kenntnis des Lebens, d. i. des Weltlaufes; wer diese besitzt, wird auch jene

Gemütsfassung erringen. Die Shakespearesche Tragödie erfüllt diesen Zweck vollkommen, und auch das unterscheidet sie von der revolutionären Kunst, die aus jener Fassung eine einseitige Aufregung gegen irgend ein Etwas, Tyrannei u. s. w. gemacht hat. Im Shakespeareschen Drama wird ein Kampf mit einem selbstverschuldeten Leiden objektiv in dem Helden ausgefochten; der Dichter verhält sich unparteiisch; er steht auf der Seite der Sittlichkeit, und es ist ihm bloß darum zu thun, zu zeigen, wie ein Mensch, wenn er die Leidenschaft zu groß wachsen läßt, sich ins Verderben stürzt. Das neuere Drama ist revolutionär; es stellt sich auf die Seite einer Leidenschaft, und der Erfolg der Stücke rührt hauptsächlich daher, daß der Dichter selbst auf der Seite des Helden und seiner Leidenschaft ist und gegen die Verhältnisse kämpft; im Helden fällt endlich nicht die Schuld, sondern die Partei, die die Schuld hat; die Verhältnisse, die Situation siegten über den Helden, aber so, daß, während der Held fällt, der Dichter ihn an den Verhältnissen rächt; so daß der Dichter eigentlich der Sieger ist. Das hängt genau mit der sogenannten Humanität zusammen, die die Ursache des Verderbens nicht mehr im Menschen selbst anerkennt, sondern im Zustande der Gesellschaft; mit der Sophistik der Weichlichkeit, der es wohlthut, die Schuld von sich hinweg auf etwas anderes zu schieben. Nichts aber verträgt sich weniger als dies mit jener vollendeten Gemütsfassung. Die meisten Stoffe des deutschen Dramas sind Justizmorde des Schicksals, und der Dichter ist der Anwalt der Opfer. Das Publikum hat sich daran gewöhnt und will den geistreichen, tapfern Advokaten hören, es kämpft mit ihm gegen die Verhältnisse. Ein Beispiel die Emilia Galotti, der Erstling dieser revolutionären Richtung. Der Prinz hat die tragische Schuld, Odoardo und Emilia trifft die Katastrophe, nicht den Prinzen; sie büßen des Prinzen Schuld, nicht eine eigene. — Und so muß jetzt ein Autor, der einen Erfolg haben will, irgend ein äußeres, sogenanntes Unrecht der Gesellschaft gegen den einzelnen aufsuchen, um es in seiner Tragödie zu bekämpfen. Und findet er keins, so muß er sich selbst eins machen. Da schnitzt er denn wohl einen Drachen von Pappe mit rottuchener Zunge, dann zieht

er die Rüstung goldener Phrasen an, an seinem Speere flattert die Fahne des Aufstandes gegen Bedrückung, und so sprengt er auf das Bildnis los und stößt ihm den tödlichen fünften Akt ins Herz. —

Ironie.

Die Ironie ist wie die geforderte Farbe dem Auge; wo sie nicht dem Geiste selber sich darstellt, da kommt sie ungebeten und eludiert die einseitig tragische Gravität. Daher entsteht die unbezwingliche Lust der Parodie; wo die sich meldet, da ist ein hohles, falsches Pathos. Jene Ironie, der Humor, ein eigentümlich unterscheidender Zug der Germanen von den Romanen. Bei den Franzosen ist statt Humors Witz; statt Ironie Persiflage. Das Lächeln über die Schwäche des Starken, dessen Stärke uns Respekt gebietet, und das sich mit diesem Respekt ganz wohl verträgt, ist ein germanischer Zug. —

Die Elemente des Dramas.

— Zu unterscheiden 1. der ideale Zusammenhang — das tragische Problem, der Zusammenhang von Charakter, Leidenschaft, Schuld und Leiden,

2. Die pragmatische Motivierung, Kausalnexus,

3. Das Handlungsdetail, zur Belebung besonders des Leidens. — Im idealen Zusammenhange liegt der Charakter, in ihm der Schuldkeim, den eine erste, gegebene Situation zum Treiben bringt. Der ideale Zusammenhang muß vor allem anderen klar heraustreten, wie die Umrisse eines Bauwerkes. Die einzelnen Teile können rühren und erschüttern, sie dürfen es aber nur in Beziehung auf das Ganze; und aus dem Dominieren des Ganzen eben dieses idealen psychologisch-ethischen Zusammenhanges über das Einzelne — wie im Tonstücke der Grundtonart über die Modulationen — entsteht das Gefühl von Einheit und Notwendigkeit; das stets gegenwärtige Gefühl des notwendigen ethischen Zusammenhanges bringt die tragische Stimmung, den Hauptzweck der Tragödie. Zunächst dann muß der pragmatische Nexus hervortreten; das Detail darf bloß füllen und runden und Illusion geben. — Ist nur der ideale Zusammenhang

recht hervorstechend, so wirkt selbst das Zufällige und Zufallartige, d. h. der von der Idee emanzipierte Stoff, nicht störend. — Das Ganze ist ja dann nichts anderes, als der durch Handlung und Leiden herausgewendete innere Mensch. Seine Schuld und sein Leiden, das ist eben der Mensch selbst, d. h. der notwendige, dramatische, der ideale, künstlerisch-ideale Charakter. Alle andere Charakterzeichnung ist im Drama zu verwerfen: er zeichnet sich eben in seiner Schuld und in seinem Leiden. So liegt in der Schuld Charakter und Schicksal wie in einer Knospenhülle; die dramatische Handlung entfaltet sie eben. —

Shakespeares Diktion.

Nun wäre Shakespeares Diktion zu studieren. Die Breite und Dicke des in der Natur Dünnen, die Ruhe des hastigen, der volle Körper des abstrakten Gedankens, die künstlerisch-ideale Wirklichkeit, das Leben in der Sprache, das Interessante des Gewöhnlichsten, das Allgemeine im Besonderen und umgekehrt, der Gehalt in der hingerissensten Leidenschaft, die Gliederung in der Sprache u. s. w. Das Heftige nicht heftig, das Haltlose nicht haltlos geschildert oder vielmehr dargestellt. Das Hastige nicht hastig, das Hektische, Übersichtige, nicht hektisch, übersichtig. — Es darf im äußeren Detail keine Illusion sein, als die aus dem Interesse des idealen Zusammenhanges selbst hervorgeht, Ort und Zeit sind nur ideal zu behandeln. —

Die Nebenpersonen.

— Die Nebenpersonen haben die Hauptpersonen und deren Charakter und Situation zum Inhalte — ihr Thun und Leiden, sonst keinen. Ihre Handlungen zwecken bloß darauf ab, die Hauptperson oder die Hauptpersonen zu Handlungen und Leiden zu bringen, worin diese ihre ganze Natur herauskehren, ferner durch Kontrastierung einzelne Züge in jenen schärfer herauszuheben. — Die Hauptpersonen müssen immerwährend auf der Bühne sein, entweder in sichtbarer Person oder als Spiegelbilder in dem Thun und im Dialoge der Nebencharaktere. Entweder müssen wir sie sehen oder von ihnen sprechen hören. — —

Epitomierung der Natur.

Wie der Epitomator mit einem Buche thut; er giebt den wesentlichen Sinn des Ganzen, aber auf kleinerem Raume zusammengedrängt. Bogen werden zu Seiten, Seiten zu Zeilen; aber der ganze Gehalt wird beibehalten, nur konzentriert. In derselben Folge, aber in größeren und weniger Schritten als in der Natur. Nirgends die Dünnheit der Dinge, eine kleinere, aber plastischere, dabei durchsichtigere und leichter übersichtliche Welt, eine konzentrierte Darstellung des Weltlaufes, nach allen Seiten schlank und umgrenzt; ein ganzer Leidenschaftsverlauf vom Entstehen durch Schuld und Leiden bis zum Untergange infolge der Schuld im engen Raume eines Dramas; so, was in der Natur in vielen Gesprächen wird, in eines oder wenige stilisierte, plastisch-prägnante gedrängt, das in der Natur Dünne, Lange in ein Kurzes, Dickes zusammengepreßt, das Unwichtige, der Alltag weggelassen. Der Dramatiker muß verfahren nach den Gesetzen der Erinnerung. — Es giebt Affekte, die überhaupt und an sich unplastisch sind in der Wirklichkeit, ebenso Menschengattungstypen; diese muß man entweder vermeiden, oder man muß sie plastisch machen. So ist an sich der unentschiedene, unentschlossene Charakter unplastisch. Hier ist eine Mustergestalt: Hamlet. —

Entwickelung der Situation.

Shakespeare vermeidet durchaus den Anschein des Skelettartigen, Geradlinigen, Pressierten. Der Ast zweigt sich ab. Austiefung der Situation. Hier ein Beispiel: Hamlet tritt, vom Geiste geführt, an einer einsameren Stelle der Terrasse wieder auf. Er fragt: „Wo führst du hin mich? red'; ich geh' nicht weiter." Der Geist fängt nicht gleich an zu erzählen. Er sagt erst: „Hör' an!" Hamlet entgegnet: „Ich will's." Und noch beginnt der Geist nicht; er bereitet den Eindruck seiner Rede noch vor durch: „Schon naht sich meine Stunde, wo ich den schwefligen, qualvollen Flammen mich übergeben muß." Hamlet sagt: „Ach, armer Geist!" Der Geist beginnt immer noch nicht, Hamlet dringt auch nicht auf die Erzählung. Er sagt: „Beklag' mich nicht, doch leih' ein

ernst Gehör dem, was ich kund will thun." Hamlet entgegnet wiederum, bloß füllend: „Sprich, mir ist's Pflicht zu hören." Der Geist greift vor: „Zu rächen auch, sobald du hören wirst." Nun fragt Hamlet: „Was?" — Nun noch immer nicht erzählt der Geist, er sagt erst, wer er ist, was verständig bloß betrachtet unnötig wäre. Noch immer bereitet er die Stimmung vor, indem er seinen Zustand im Fegefeuer wirksamer dadurch beschreibt, daß er sagt, welchen Eindruck die Beschreibung, die er nicht machen dürfe, auf Hamlet wirken würde. Zugleich giebt dies ihm Gelegenheit zu wunderbar poetischem Ausdrucke. Nach einer langen Periode macht sein: „Horch! horch, o horch!" einen wunderbar stimmungsreichen Eindruck. Es sind zugleich Seufzer. Was muß das nur sein, was er zu erzählen hat? Eine balladenmäßig volkstümlich grausenhaft süße Spannung ist angelegt. Aber noch immer kommt die Erzählung nicht. Es ist, als wollte der Geist seine Erzählung selbst noch hinausschieben; dadurch wird die Erwartung noch gespannter. Nun kommt aber erst noch einmal: „Wenn du deinen teuern Vater je liebtest" — Hamlet schaltet ein; man sieht seinen gespannten Zustand darin: „O Himmel!" — Wie kann der Geist so fragen? und jetzt? wie kann Hamlet jetzt austönen, wie er den Vater liebt, da tiefstes, ungeheuerstes Mitleid diese Liebe noch entflammt, und der Drang, ihn zu rächen. Er soll den Vater rächen, aber noch ist nicht gesagt, an wem. Erst sagt der Geist noch wofür. „Räch' seinen schnöden, unverschämten Mord." Hamlet fährt auf: „Mord?" Nun wird erst der Mord noch allgemein beschrieben: „Ja, schnöder Mord, wie er aufs beste ist, doch dieser unerhört und unnatürlich." Hamlet: „Eil' ihn zu melden; daß ich auf Schwingen, rasch wie Andacht, und der liebenden Gedanken zur Rache stürmen mag." Zu bemerken, wie hier das: „Durch wen? daß ich ihn töte!" plastisch gemacht ist. Der heftige Drang ist hier nicht durch heftig ausgestoßene, rasche Worte ausgedrückt. Die Raschheit ist beschrieben: Er sagt: er will rasch sein, aber er sagt es nicht rasch. Spricht der Schauspieler die Rede rasch, so macht sie einen größeren Nachdruck, als wenn sie kurz wäre, also unmittelbar die Raschheit ausdrückte. Nun noch

immer sagt der Geist nicht, an wem er gerächt sein will. Er sagt: „Du scheinst mir willig. Auch wärst du träger" u. s. w. — Dadurch wird die Idee von Hamlets Charakter und von dem ganzen Stücke voraus ausgesprochen. Denn Hamlet zeigt sich dann in der Rache wirklich so träge. Noch einmal dann: „Nun, Hamlet, höre." Nun sagt er, wie es von seinem plötzlichen Tode heiße, und daß so das Ohr des Reiches getäuscht werde, und nun endlich kommt, an wem er Rache haben will. Wenn etwas, so erinnert das an Beethovens Modulation. Aber es kommt erst ein Trugschluß; der Geist nennt noch immer nicht ohne weiteres den Namen, er sagt: „Wisse, die Schlang', die deines Vaters Leben stach, trägt seine Krone jetzt." Und Hamlet spricht erst aus, daß er es geahnt: „O mein prophetisches Gemüt!" Und fragt, endlich den Namen nennend, doch noch: „Mein Oheim?" „Ja," sagt nun endlich der Geist, und nun erst beginnt die Erzählung. Dieses: durch Rückhalten des Wortes die Spannung zu steigern, ist ein Hauptkunstgriff Shakespeares. Nach dieser Vorbereitung macht nun erst das Wort den Eindruck, den es machen kann. Zugleich wird das bloße dünne Aufzählen vermieden und der Eindruck zugleich ein künstlerischer. Der Geist könnte es gleich sagen, Hamlet weiß es eigentlich schon durch die bloße Erscheinung und Aufforderung zur Rache. Aber das Zögern beider, das das Schreckliche hinhalten will, bringt sympathetisch im Zuhörer dieselbe Stimmung, dieselbe Angst vor dem Aussprechen des Wortes hervor, das er gleich im Anfange des Stückes erriet. Wunderbar ist die Mannigfaltigkeit Shakespeares in diesen Vorbereitungen, so daß man fast jede einzelne Szene erst anatomieren muß, um zu finden, daß sie fast alle so gebaut sind. — So wird die Stimmung der einzelnen Szenen fixiert und der Eindruck jeder vollständig ausgebeutet und dem Hörer ins Herz und Gedächtnis gegraben; was bei dem Reichtum seiner Stücke notwendig ist, wo sonst immer ein Eindruck den anderen verlöschen würde. Und so ist auch in den affektvollsten Szenen ein reicher Gehalt möglich. Ein Shakespearesches Stück ist eine fortwährende Vorbereitung auf die Katastrophe und so hat jede einzelne Szene ihre eigene kleine Katastrophe, zu der der übrige Dialog

Vorbereitung ist. — So ist der darauf folgende Monolog Hamlets: „O Herr des Himmels! Erde! was noch sonst? nenn' ich die Hölle mit?" nur eine auseinandergelegte Interjektion, ein gegliederter Naturlaut. Eine Selbstreizung des Affektes, der sich in kleinem Gelde gern ausgiebt, sich detaillierend austobt, nicht von seinem Gegenstande loskommt. Hamlet, ein Mensch von äußerst reizbarem Gefühls-, aber ebenso schlaffem Begehrungsvermögen. — Es liegt auf der Hand, daß, um solche Wendungen dem Gespräche zu geben und dadurch Gehalt und sinnliche Bewegung in der Behandlung zu vereinen, man durch den Stoff nicht geniert sein darf. Der wesentliche Inhalt einer solchen Szene muß jederzeit ein kleiner sein, ein leicht übersichtlicher. Das Maß muß jedes Stück sich sogleich selber vorschreiben, nach dem die auffassende Phantasie des Hörers seine Einzelheiten messen soll. Das an Handlung reichere Stück wird ein größeres Maß, größere Verkürzung verlangen, wird einen gedrängteren Auszug des Lebens vorstellen, als ein ärmeres. Man wird die Handlung äußerst simplifizieren müssen, um Platz für das Detail des Dialoges zu erhalten. Im Lear ist deshalb die eigentliche Handlung auf ihre Hauptzüge reduziert, dadurch ist Raum gewonnen worden für ganze Szenen, die fast nur Detail sind, und in diesen ist der Gehalt. Im Detail leben sich die Charaktere aus und die Situation. Die eigentlichen Handlungsschritte sind die Rucke, durch die der Guckkastenmann Poet ein Bild verschwinden und ein anderes erscheinen läßt. Das Detail ist dann die Betrachtung des neuen Bildes. Ohne solches Detail würde ein Stück einem Guckkasten gleichen, dessen Bilder sich unaufhörlich bewegend ablöseten, der Zuschauer würde keines ordentlich beschauen können und zuletzt nicht wissen, was er gesehen und gehört. Eindrücke und kein Eindruck. —

Behandlung des Monologs und der Dialoge.

In den Monologen hauptsächlich Ausmalung des Gegenstandes, des Affektes. Der Affizierte kaut an dem Brocken, der Affekt sucht sich zu erhalten durch Steigerung; deshalb sucht er immer neue Gesichtspunkte, aus denen der Affekt sich

regeneriert; er malt aus, was geschah, was er thun will und kommt von den Nebenvorstellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück und eilt wieder nach. — Der Shakespearesche Dialog ist hauptsächlich und wesentlich Umschreibung der lebendigsten Art, mit Gehalt gefüllt. Die Wendungen die individuellsten, der Gehalt der allgemeinste, die Worte die bezeichnendsten. — Das Zausen an einem Worte, das wie ein Refrain immer wiederkehrt. „Thu' Geld in deinen Beutel" u. s. w. — Die Ungewißheit, Unentschlossenheit macht gern Parentheſen. — Auch der Sinn verstärkt: „Und Unternehmungen von Mark und Nachdruck" u. s. w. Wie anders machen sich hier die beiden schweren Wörter, als sich ein Beiwort gemacht haben würde. Durch Metonymie wird hier das Nachdrucksvolle durch den Klang und die Breite gemalt. — Entlassung der einzelnen Glieder aus der logischen, philosophischen Wortfolge oder der bloßen Aufzählung und Emanzipation derselben, freieste, selbständigste Bewegung: „Schreibtafel her! — da steht Ihr, Oheim!" — Das Feierliche, Erhabene tritt bei Shakespeare immer massig auf. Das Dünne, Junge, der gänzliche Mangel an Selbstgefühl umgekehrt (Junker Bleichenwang). — Die Parentheſen retardieren sehr und sind deshalb zum Gehaltenen behilflich. — Überhaupt zieht Shakespeare wie die Alten das Breite, Getragene vor. Die kurzen Sätze malen dann desto ausdrucksvoller. Ich glaube, und man muß es untersuchen — daß die durchschnittlich längere oder kürzere Satzbildung ein wesentliches Moment an seinen Charakteren ist. Hat Brutus nicht längere Sätze als Cassius? — Zunächst findet im Gespräche, besonders im affektvollen, eine gewisse lyrische Unordnung statt, oft eine Umwendung der philosophischen Wortfolge. Der Inhalt des Gespräches und Selbstgespräches, die einzelnen Mitteilungen werden zerlegt und so geordnet, daß stets eine Spannung übrigbleibt, so, daß man die Sache nicht eher weiß, als bis das letzte Wort der Mitteilung gefallen ist. Dann werden die einzelnen Sätze sozusagen emanzipiert, wie die Finger an der Hand eines tüchtigen Klavierspielers. Nicht eine Mitteilung und dann Glossen und Gehalt

dazu; die Glossen und der Gehalt sind in die Mitteilung eingewirkt. Beispiele: die Szene Hamlets mit dem Geiste, der Anfang vom Othello u. s. w. In den reinen historischen Expositionsszenen ist das anders. — Es ist im Dialoge allemal weniger Detaillierung der Handlung, als des Seelenzustandes, des Gesprächsganges, des Charakters. Auch dadurch wird das Ganze nur plastischer und gehaltvoller. — Immer führt das Studium Shakespeares auf die Hauptregel: a) die Handlung an sich, d. i. der Kausalnexus, so einfach, so schlank als möglich, damit er desto mehr Raum dem Handlungsdetail zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarsten Versinnlichung der inneren Handlung gönne; dann ebenso b) der Anteil der einzelnen Szenen so schlank als möglich, damit das dialogische Detail sie frei und ungeniert mit charakteristischem und poetischem Leben erfüllen könne. Also immer mehr auf Gehalt, als auf Inhalt gesehen, — mehr auf theatralischen Gehalt als auf Fabelinhalt — diese Simplifikation ist eine Hauptsache. — Hamlet gegenüber spricht der König im Anfange: „Wiewohl von Hamlets Tod" u. s. w., eine Art Kanzleistil oder Repräsentationsrede. „Wiewohl" — „soweit" u. s. w. Dazu ist viel Bilderschmuck darin. Die Rede ist prächtig, voll Haltung und Majestät; aber man sieht, es ist eine äußerlich angeheftete; man kann Hamlet glauben, wenn er ihn einen geflickten Lumpenkönig nennt. Merkwürdig ist, wie die Sprache der Horatio, Marcell u. s. w. von Hamlets absticht; wie Hamlets Rolle auch dadurch gehoben ist. Horatio ist der bedeutendste unter den Sprechern; aber weit unter Hamlet. Die ganze Szene (A. 1, 2), so lange der König zugegen ist, hat etwas Feierliches; eine Gène schwebt über allen. Wie charakteristisch unterschieden von der Sprachart der Soldaten und jungen Männer auf der Wache! —

Die Handlung ist bloß Anlaß des Gespräches, und sie muß so erfunden sein, daß sie natürlichen Anlaß zu schauspielerisch belebten, poetisch gehaltreichen Gesprächen giebt und zugleich zum mannigfaltigen Wechsel derselben nach Kontrast u. s. w. Die Handlung muß mit Charakteren und Motiven vollständig und klar in diesen Gesprächen entfaltet sein. — Die Hauptsache im Drama ist doch nicht die Handlung, sondern das

dramatische Gespräch, wie im menschlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur Mittel ist. Aber sie ist ein wichtiges Mittel, wie ein gesunder und symmetrischer Knochenbau im Leibe, ohne welchen weder Gesundheit, Kraft, noch Schönheit des ganzen Leibes möglich ist. —

Der verschiedene Ton der Shakespeareschen Stücke. Charakter der Diktion.

Die Sprache ist ein Hauptmittel für Shakespeare, seine Stücke im Tone zu unterscheiden. Mir scheint's, als sei der Ton seiner Stücke von dem des Helden bestimmt. Der beredte, grüblerische Hamlet konnte sich nur in einer gewissen Breite der Diktion darstellen. Hamlet ist mehr sprechend, als handelnd, seine Witze, die beredte Darstellung seiner Situation sind sein Handeln. So ist das Ganze ein Sprechstück geworden. Wie die Gestalt des Lear selber gedrängter ist, und er kein Meister der Rede, so geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes seinen Schritt. — Das Stück der Liebe — Romeo — hat ganz das Schmelzende, welches diese Leidenschaft am Romeo zeigt. — Am ähnlichsten ist der „Kaufmann" in der typischen Wirklichkeit des Gespräches, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetischen Gehalt, in der Schönheit der Bilder. Der Macbeth ist viel rauher und gedrängter. — Welche Tautologie: O schmölze doch dies allzufeste Fleisch, zerging' und löst' in einen Tau sich auf! — Aber der Affekt liebt tautologisch zu reden. Was er sagt, ist ihm noch nicht stark genug; er sucht immer nach einem noch stärkeren Ausdrucke für dasselbe. Dieser Monolog ist ein verjüngtes Bild von Hamlets ganzer Gestalt und erklärt so diese. Der Affekt vertobt sich; so wie der ganze Hamlet, hebt der Hamlet dieses Monologes mit Überschwang der Gefühle an, um in Erschlaffung zu enden. Kurze Sätze nehmen immer einen Anlauf zu einem längeren, als wenn das Übermaß von Atem, das die Lunge unfähig machte, erst hinweggestoßen werden müßte, oder, wie wenn etwas eine Röhre verstopft hat, das gestaute Wasser erst heftiger und in Stößen gesprudelt kommt, ehe der gleichmäßigere Fluß sich wiederherstellen kann. — In der affektvollen Szene Hamlets mit seiner Mutter ist alles anders als

in der Wirklichkeit. Man denkt an die Antike, wo die Glieder des Menschen ihren wirklichen Zusammenhang haben, aber alle in größeren Verhältnissen gebaut. Auch hier wieder eine Szene, die mit wenig Worten abgethan sein könnte; aber es gilt ja im ganzen Stücke dem Triumphe der Beredtheit, der schauspielerischen Rhetorik. Es sind viele Fälle zusammengetragen, wo diese Rhetorik ihre Gewalt über das menschliche Gemüt zeigt. Auch hier wieder die Beredsamkeit des Affektes, die Rede oft nur ein breitartikulierter Schrei des Unwillens — „weh, welche That brüllt denn so laut und donnert im Verkünden?" — u. s. w. Das Auslassen des Zornes, wie ein Zugwind in die Flamme. Er schilt die Galle heraus. — Die Gespräche haben den Gang wirklicher Gespräche; das, wovon eigentlich die Rede ist, erfährt man, besonders in den exponierenden, allmählich; die Hauptsache zuletzt. Scheinbare Unordnung. Nur so ist das Retardieren möglich, das zur Breite hilft. Es ist Herauswickeln, Entfalten, und dadurch Vorbereiten. Auch keine logische Ordnung; Natürlichkeit der Hauptcharakter. Es geht auf einen Punkt los, aber durch Absprünge retardiert. Die Retardationen haben den Charakter der Parenthese. — Jedes Gespräch hat einen gewissen Rhythmus, einen gewissen Ton, der sich nach Lokal, Situation und Charakter richtet und gleichmäßig durch dasselbe beibehalten wird. In einem herrscht der Affekt, in einem anderen die poetische Ausmalung oder die Lehre vor. Also: sein Dialog ist Nachahmung der Natur, aber vergrößernde, verschönernde. Nichts ist dünn, was es in der Natur ist. Auch der bloße Aufschrei hat eine gewisse Breite. Die Hilfsmittel sind Umschreibung, Tautologie, Parallelismus und alle rhetorischen Figuren, poetischer Gehalt und Lehre. Aber in der Breite wieder eine gewisse Konzentration durch Zusammenziehung, eine gedrängte Breite. Das Wichtige, Schwere, Gewaltige ist gedrängt. Das tändelnde Gespräch gaukelt phantastisch, die Rede des Herzens ist eindringlich, mit vielen Wiederholungen (in Umschreibung). Das Wie der Reden psychologisch, wunderbar treu nach der Natur, das Was poetisch und plastisch verschönert und vergrößert, idealisiert. Ton und Rhythmus von Leidenschaft und Affekt völlig treu, aber in volleren

Akkorden gegriffen. — Die affektvollen Monologe haben gewöhnlich einen einfachen Grundgedanken, dessen Aussprechen aber immer wieder durch Nebenvorstellungen unterbrochen wird. So auch das Gespräch. Man möchte sagen, das Hauptmittel Shakespeares zur Plastik, Natürlichkeit, Gehalt des Dialoges ist die Parenthese. Denn auch im Zwei-, Drei- und Mehrgespräche schieben sich immer zwischen Frage und Antwort, zwischen Vorbereitung und Sache noch ein und mehrere Sätze oder Reden ein, deren Natur die Parenthese ist, obgleich sie nicht mit dem graphischen Zeichen ( ) — angedeutet ist. Es wird fast immer erst noch etwas anderes gebracht, als was katechismusmäßig unmittelbar folgen müßte. Oder mit dem musikalischen Ausdrucke: Ausweichung, Trugmodulation, Trugschluß. Die Ähnlichkeit der beiden Künste hierin ist groß. — Alle rhetorischen Figuren treten als psychologisch-pathologische auf; darin unterscheidet sich Shakespeare auffallend von Schiller, bei dem sie nur Zierde der Sprache sind, nicht Hilfe zur Nachahmung. — So z. B. macht die Asyntheſe einen wahren Eisgang. Die Wiederholung desselben Gedankens in verschiedener Einkleidung macht Lehre, Warnung und Rat eindringlicher. Die Ellipse bezeichnet die Stufe des Affektes, wo der Verstand noch zu verdunkeln ist, um auf die regelmäßige Verbindung der Vorstellungen denken zu können. Die Länge oder Kürze der Sätze hängt von der größeren Ruhe oder Bewegtheit der Gruppen ab. Die Epipher und Anapher machen feierlich, z. B. in Horatios Beschwörung des Geistes. Überall aber ist die Sprache eine rhetorisch-poetische und weicht völlig von der Wirklichkeit ab. In mancher Rücksicht weicht die Sprache auch von der Nachahmung der Natur des Affektes ab, so z. B. die der lakonischen Affekte. Hier ist das Gefühl des Schweigenden in Sprache übersetzt; z. B. die bilderreiche Rede der Königin, wo sie das Entsetzen Hamlets vor dem Geiste sympathetisch empfindet und dessen Aussehen beschreibt. — In der Darstellung der Affekte liegt das Schauspielerische; die Beredtheit des Affektes läßt ganz natürlich zu, ja sie fordert, daß hier auch am meisten Poesie niedergelegt werde. — Züge, so fein, daß sie sich nicht plastisch, poetisch aussprechen lassen, verwirft Shakespeare; er wählt daher wenigere

aber größere Züge und prägt sie durch rhetorische Umschreibung ein, läßt jeden sich ausleben; denn eben in ihnen lebt sich ja der ganze Charakter und in diesem die Idee des Stückes aus. — Shakespeare liebt es, einen Seelenzustand sich ausklingen zu lassen, ehe er ihn verändert. Wie wundervoll das erste Auftreten Hamlets bis zu seinem ersten Monologe. Er zeigt uns allemal erst sozusagen die Grundtonart, aus der sein Held geht, und läßt uns heimisch darin werden, ehe er moduliert. — Die Unmittelbarkeit liegt bei ihm fast lediglich in der plastischen Form, in der psychologischen Gebärde seiner Reflexionen über psychologische Phänomene. Reflexion in Unmittelbarkeit gekleidet.

Zu viel des Wassers hast du, arme Schwester!
Drum halt' ich meine Thränen auf. Und doch
Ist's unsre Art; Natur hält ihre Sitte,
Was Scham auch sagen mag: sind die erst fort,
So ist das Weib heraus. — Lebt wohl, mein Fürst.
Ich habe Flammenworte, welche gern
Auflodern möchten, wenn nur diese Thorheit
Sie nicht ertränkte.

Das ist Beschreibung. Neuere würden das als Anweisung für den Schauspieler hinsetzen: (er will seine Thränen aufhalten, weil er sich ihrer schämt. Aber er vermag es nicht). Lebt wohl mein Fürst u. s. w. — (er macht Anstrengungen, sein Rachegefühl gegen Hamlet auszudrücken. Da es ihm nicht gelingt, geht er, seinen unmännlichen Zustand dem Blicke des Königs zu entziehen). Diese Anweisung ist ihm als die Rede selber, an der sie sich als Gebärde zeigen soll, in den Mund gelegt. Sie ist aber so gegliedert, daß die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Thränen und den immer wieder heraufschwellenden Schmerz darstellen. — Damit den Monolog im Tell zu vergleichen, der reine, bloße Beschreibung ist. Shakespeare würde den Zustand Tells nach seinem psychologischen Gesetze haben aussprechen lassen, aber so, daß diese Aussprache psychologisch-pathologische Gebärde hätte und zugleich den Sinnen und der Phantasie darstellte, was die Reflexion aussprach.

Der ethische Inhalt.

Jede Shakespearesche Tragödie hat sozusagen einen jüngsten Tag, ein Bild des großen Weltgerichtes am Ende in sich. Bei den mehreren auseinander entstehenden Verbrechen im Hamlet, die sich in einem letzten, in einer Gesamtkatastrophe strafen, wird man an die kanonische Schreibart oder an die Fuge erinnert. Es ist der tragische Kontrapunkt. Zweimal dieselbe Situation mit kontrastiertem Hauptcharakter derselben. Hamlet rächt seinen Vater an dem Könige, Laertes rächt seinen Vater am Hamlet. Der König will sich retten und macht gemeinsame Sache mit Laertes und holt sich so seine Strafe. — So finden wir bei Shakespeare wie bei den Griechen eine *πρώταρχος ἄτη*, eine anfängliche Schuld, die wie ein Wirbel andere, die nahe stehen, mit in sich hineinreißt. Denn das Böse, das sittlich oder intellektuell Verkehrte fällt nicht allein überhaupt auf des Begehrers Haupt zurück, sondern es reißt auch andere in den Wirbel hinein und zeitigt, was sie von Keimen zur Schuld in sich haben, durch seine Brutwärme, sich zu verschulden, dann straft eine Schuld die andere. —

Der Fehler der lyrischen Steigerung.

Das ließ poetische Ausmalung und Gehalt bis jetzt nicht in mir aufkommen, daß ich fast jede Szene zu einer einzigen Steigerung eines einzigen Gefühles machte. Da die Szenen lang waren, so wurde der Eindruck peinlich, nach dem Gesetze, daß jedes zu lang anhaltende Gefühl, selbst das angenehme, schon durch den Mangel an Wechsel unangenehm wird. Es muß nur eine solche Steigerung in der Tragödie sein, d. i. der tragischen Stimmung, die der Grund des Gemäldes ist; von diesem müssen sich die einzelnen Szenen kontrastierend und im freien Wechsel abheben. Das ist wiederum ein Vorteil der Shakespeareschen Form. Mein Fehler war also eine lyrische Steigerung; in dieser ließ sich keine Betrachtung, Ausmalung u. s. w. anbringen; erstlich, weil dergleichen aus der Klimax herausfiel, zweitens, weil die zu leidenschaftliche Spannung durch dergleichen zur Ungeduld oder zum Zerreißen der Spannung geführt hätte. Die Leichtigkeit, die

freie Bewegung des Gespräches, das Typische war da ganz unmöglich. — Der Anfang muß den Ton anschlagen für das Verhalten der Gemütskräfte des Zuschauers während des ganzen Stückes, daher muß seine Bewegung frei und natürlich sein, retardierend durch Gehalt, was durch Wechsel der Gefühle, durch Kontrast der Charaktere und durch die Behaglichkeit des Typischen ausgeglichen wird; so daß keine Langeweile entstehen kann. — Die ergreifendsten Szenen müssen auch die poetischsten und gehaltvollsten sein; dadurch wird die Wirkung auf das Gefühl künstlerisch gemildert, indem man ihm Verstand und Phantasie zu Hilfe ruft. So teilt sich nun die Aufmerksamkeit des Zuschauers; ein Teil wird auf den geistigen Gehalt, ein Teil auf die Bilder der Phantasie, ein Teil auf die Kunst des Schauspielers gelenkt; dem Gefühle wird ebensoviel entzogen von der Bürde, die es sonst peinlich drücken würde. In Dekoration und fremdem Kostüm kann auch noch dem äußern Sinne ein Teil der Last zugewiesen werden. Jede dieser Kräfte trägt dann nur soviel, als sie gerne trägt. — Der Gang der Hauptszenen analytisch, der Inhalt wird herausgewickelt; der Plan synthetisch. Muster: Hamlets Szene mit dem Geist, mit der Mutter, die Szene, wo ihm die Erscheinung des Geistes gemeldet wird. — Überall muß das Gespräch schon an sich selbst interessieren. — Der gewöhnliche Gang des Gesprächs in der Wirklichkeit: durch Association von Nebenvorstellungen von einer Hauptvorstellung aus. Es fällt einem eins über dem andern ein, und man muß sich bestimmen, immer wieder auf die Hauptsache zu kommen. —

Mittlere Grade des Affektes.

Man kann die Ungeduld darstellen, ohne selbst sympathetisch durch den Gedanken, daß man die Ungeduld darstellen will, in Ungeduld zu geraten und ungeduldig darzustellen, statt die Ungeduld. Dabei hat man noch den Nachteil, daß der eigene Affekt Verstand und Einbildungskraft paralysiert, und statt der Darstellung eines Ungeduldigen eine trockene Darstellung zuwege kommt. Ich glaube, es war Kleists Fehler, wie es meiner ist, daß wir ein zu kräftiges Gefühls- und Begehrungsvermögen zu wenig zu disziplinieren wußten. Der

Lakonismus seiner und meiner Gestalten im Affekte läßt einen Nichtkenner der Seele schließen, wir seien zu kalt gewesen, während wir zu heiß waren. Wir reißen an solchen Stellen deswegen nicht so hin, wie man wünschen kann, weil wir den mittleren Grad des Affektes, der die Phantasie erregt und den Verstand und den Menschen beredt macht, überschritten, den der Dichter nie überschreiten darf, wenn er auch seine Personen ihn überschreiten läßt. Man braucht dem Ungeduldigen nur einen Phlegmatischen oder Ruhigen, auch nur einen Ruhigeren, dem Heißen einen Kalten an die Seite zu stellen, so wird man seinen Zweck erreichen, ohne die wirkliche, gemeine Ungeduld und Hitze darzustellen. Es ist das nicht einmal nötig; man vergleiche Lear. Das schnellere Zuströmen der Vorstellungen, öfteres Abspringen von der begonnenen Reihe und ein glühendes Kolorit, ein schneller Witz genügen. Also eine gewisse, plastische Ruhe muß mein Hauptaugenmerk sein! —

Die Klage J. Schmidts, man falle bei dem Verfolgen meiner Handlungen aus einer Befremdung in die andere, mahnt Shakespeares Beispiel zu folgen, der jede Veränderung, auch die kleinste, in Meinung, Wunsch, Gefühlen, Entschlüssen, nicht allein motiviert, sondern diese Motive auch aussprechen läßt, zuweilen selbst ziemlich abstrakt, ja sogar die Motive, die man ihnen fälschlich unterlegen könnte, abweisen läßt.

Einheit bei Shakespeare.

Wie Shakespeares ganze Poesie das Innerliche, Geistige, Wesentliche über das Äußerliche, Sinnliche, Zufällige setzt, so hat er auch die äußerlichen sogenannten Einheiten nichts geachtet; aus seiner Behandlungsart kann man aber leicht ersehen, daß er das nur that, weil er die inneren, geistigen, wesentlichen Einheiten, ohne deren Beachtung sie nicht möglich war, über sie setzte. Wie die ganze Dichtart in ein höheres Gebiet hinaufgerückt war, mußten es auch ihre Gesetze sein. Wir finden, den Einheiten des Aristoteles entsprechend, nun 1. die Einheit des typischen Falles, wonach der ideale Zusammenhang von Charakter, Schuld und Leiden eine Einheit bilden, 2. Einheit des Motivs, der Leidenschaft, 3. Ein-

heit der Stimmung, Geschlossenheit des Gehaltes. — — Die Handlung der griechischen Tragödie eine idealisierte Anekdote, die der Shakespeareschen ein individualisierter Typus. — Je wahrer eine Darstellung ist, desto schöner muß sie sein. — Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um und trieb diesen, soweit es möglich ist. Nun muß ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen, was ja der Zweck meiner künstlerischen Selbsterziehung war. —

Lautes Denken.

Shakespeares Personen denken gleichsam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Teil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens u. s. w. ausgesprochen; er läßt das Ganze laut werden. — Ein unübertrefflicher Meister ist er darin, das Unaussprechliche auszusprechen, überschwängliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinem Fühlen adäquat wären. Die Worte, die Shakespeare ihnen leiht, sind, verständig genommen, zuweilen Unsinn, Bombast; das würde aber, wenn solche Gefühle sich ausdrücken könnten, dieser Ausdruck allemal sein. Und es bleibt kein anderes Mittel als das Shakespeares — nur daß es wenigen zu Gebote stehen wird, diese Zustände zu versinnlichen und dem Zuhörer mitzuteilen. Bloße Gebärden des Schauspielers thun es nicht, und der Phantasie des Zuschauers kann man nicht zumuten, die Pausen zu ergänzen. Auch die Sprache der Wirklichkeit kann sich in solchem Zustande nur Bilder machen; es ist das Thun der Phantasie, selbst das abstrakte Denken mit Bildern zu begleiten, so gut sie kann; auch die Gefühle machen entsprechende Bilder lebendig, deren man sich nur hernach nicht erinnern kann, teils wegen des rapiden Wechsels derselben, teils weil der ruhiger Gewordene sie nicht reproduzieren kann, da der Affekt ein schlechter Beobachter, und ein um so schlechterer ist, wenn er sich selbst beobachten soll. Aber man versuche es, absichtlich einen Reflex eines solchen unaussprechlichen Gefühles in sich hervorzubringen, und man wird ein fieberisches Abarbeiten der Phantasie bemerken, ein wildes Umsichschlagen mit Bildern, die die gelähmte Aufmerksamkeit nur so unbestimmt fassen kann, wie riesige Wolkenschatten.

Phantasie ist das eigentliche Werkzeug des Dichters; wenn der Mensch das Spiel der Phantasie, wie es Gedanken- und Gefühlsfolgen begleitet, fixieren könnte, so würde dies das unmittelbarste Gedicht geben. Etwas Ähnliches thut Shakespeares Sprache im Dialoge. Gefühle darzustellen namentlich hat er kein anderes Mittel als die Darstellung entsprechender Phantasiebilder und Nachahmung von Rhythmus und Ton der Gefühle im Mittel der Sprache.

Das Poetische Shakespeares.

Wodurch ist Shakespeare so poetisch? Weil er in jedem kleinsten, wie größeren Teile, wie im ganzen ein Allgemeines in einem Besonderen giebt. Die Novellen, deren er sich bediente, waren wie ausersehen dazu, daß er sich ihrer bedienen sollte. Denn sie alle verkörpern ein Allgemeines in fast grillenhafter Besonderheit, wodurch sie der realistischen Behandlung vorgearbeitet waren. Und hier berühren sich die Extreme. Man betrachte Shakespeares Stoffe, und man wird sich überzeugen, daß eben ihre Besonderheit es ist, welche die typische Behandlungsweise möglich macht. Eben nur am Besonderen kann das Typische hervortreten. Ein anderes Allgemeines, ein abstraktes Ideal, führt zur Unwahrheit, zur poetischen, zur leeren Phrase. Das Typische aber ist die Zusammenfassung vieler Züge. Wie es aus vielen einzelnen, besonderen Erfahrungsfällen genommen ist, so muß das Mannigfaltige vieler einzelnen Fälle zusammengestellt werden, um diesen Typus in eine Anschauung zu pressen. Das Problem des Dichters muß also ein allgemeines sein, d. h. eines, das womöglich sprichwörtlich und der Vorstellung des Publikums geläufig ist, d. h. es muß eine Regel sein und keine Ausnahme. Je mehr Fälle des gewöhnlichen Lebens in ihm zusammengefaßt sind, desto besser. Die einzelnen Motive müssen dieselben sein, die in den Menschen, im Publikum wirken, welche diese aus Erfahrung kennen, deren Notwendigkeit sie also begreifen. Die Fabel selbst in ihrem Reichtum, ihrer Zusammenstellung braucht den in der Wirklichkeit gewöhnlichen Fällen nicht zu entsprechen, ja sie kann es nicht aus schon beregtem Grunde. Doch ist es gut, wenn auch die Handlung bei aller Besonderheit in dem Sinne all-

gemeiner Natur ist, daß die darin dargestellten Mächte nicht als Sitten und Gebräuche auftreten, die nur zu gewisser Zeit und in gewissen Ländern gegolten haben, daß man auch demjenigen, was in der Gegenwart zufällig, was Krankheitserscheinung am moralischen Sinne oder am Menschenverstande und Schönheitssinne ist, den Eintritt verwehrt. Schillers Spruch „Was niemals war, das ist zu allen Zeiten" läßt sich auch so umstellen: Nur was zu allen Zeiten war, das ist — für die Tragödie — wirklich. Auch Gervinus hat gefunden, daß die besondersten Charaktere Shakespeares zugleich die am meisten typischen sind. — In der Qualität muß der Dichter wie die Natur schaffen; in der Quantität darf er darüber hinausgehen. Er darf, der Tragiker muß sogar seinen typischen Fall extremer wenden, als die Fälle aus der Wirklichkeit, die er zusammenfaßt, ausgehen. Denn er braucht einen Abschluß, den die Fälle in der Wirklichkeit gewöhnlich nicht haben, wo das Leben ein Problem durch das andere, oft durch das verschiedenartigste, modifiziert oder ganz verschlingt. Dem Dichter liegt ob, nicht was die Natur, sondern wie die Natur schafft, ihr nachzuschaffen. —

Ruhepunkte der Leidenschaft.

In Momenten, wo der Affekt der Leidenschaft ruht, kann sich der eigentliche Charakter der Person ausleben, und auch des Zuschauers Sympathie kann so lange ausruhen, um dann um so bereiter und kräftiger zu folgen. Da läßt sich natürliches Gespräch entwickeln und wenden. Auch ist dadurch das Peinliche zu mindern und künstlerisch zu mildern. Hier ist der Schein des wirklichen Lebens zu fassen, während das beständige Spiel des Affektes in einer Person etwas Unnatürliches und Absichtliches hat. Nicht allein der Affekt, auch die Ruhe, das Zurücktreten der Leidenschaft vor anderen Dingen, muß dargestellt werden, wenn das Bild sowohl der Leidenschaft als des Charakters vollständig und naturgetreu sein soll. Vergleiche Hurd. — Dieses Vorteiles des Auslebenlassens habe ich mich bei meinem Streben nach Steigerung beraubt. Natürlich ist es, daß diese Ruhepunkte gehaltvoll und voll Naturzügen des Gespräches sein müssen, damit der Zuschauer nicht gelangweilt wird. Darum ist es nötig, nicht gleich vom Anfange

an nach leidenschaftlicher Spannung zu trachten. Auch der Charakter muß seine Ruhepunkte haben, nicht immer individuelle Männchen machen. — Dadurch entsteht Karikatur, wie oft bei Hebbel. — So läßt Shakespeare seinen Romeo scherzend seine Melancholie und Liebesvertiefung verlassen. —

Eindruck der Diktion Shakespeares.

Die meisten Stellen der Shakespeareschen Stücke können beim Lesen den Eindruck von Kälte machen. Man wird mehr von der Schönheit, Kühnheit und Pracht der Poesie ergriffen, als von dem Gegenstande. Das Haften an den einzelnen Stellen läßt keine rechte Spannung aufkommen. Schiller in seiner Jugend fand ihn zu kalt und grell. Bei der Aufführung ist's anders. Da fliegen die Stellen, an denen man beim Lesen hängen blieb, zu schnell vorüber, als daß sie uns die Wirkung der mächtigen Situationen und großen Gestalten beeinträchtigen könnten. Da sind die schweren und tiefen Gedanken nur Glieder der rhetorischen Ausbreitung von Leidenschaft und Affekt; sie rollen in dem mächtigen, breiten, rasch aber nicht heftig fließenden Strome dahin als einzelne Wellen; eine drängt die andere. — Besonders die einzelnen Reden scheinen beim ruhigen Lesen kühl gegen die Reden in einem Drama Schillers; aber es ist eben die Kühle der Gesundheit. Man fühlt immer heraus, daß der Dichter selbst den Affekt seiner Personen nicht teilt, daß er sich ironisch gegen ihn verhält. Er steht nie auf der Seite einer Leidenschaft, die ihm das Absolute wäre, sondern immer über den Parteien. Ohne diese Kühle läßt sich keine Klarheit, keine Zeichnung denken. Darum wird er nie lyrisch hingerissen, sich selbst in das Spiel mischend. Und so ruft er auch im Zuschauer ein Etwas auf, das mit ihm über dem Ganzen schwebt, während die sinnlichen Kräfte sympathisch sich parteien und mitkämpfen. Das ist, was Schillern fehlte. Bei ihm sieht man immer, daß die Wärme für die Reden der Personen, die lyrische Erregung, sein Urteil über die Personen verdunkelte. Das giebt eine Hauptregel für die Produktion: Man muß nicht wollen, daß jedes Wort, jede Rede die Spannung vermehren soll, man muß sich auf seine großen Situationen verlassen, auf die

Wirkung des Ganzen als Ganzen. Gehalt und Poesie ist dann die Hauptsache; alles hektische Fortstreben, alle Hastigkeit muß abgelegt werden, alle zu große Unmittelbarkeit und Innigkeit, weil diese zu dünnen, kleinen Züge führen, alle Ungeduld, die in jedem Einzelnen die Wirkung erzielen will, die nur das Ganze machen soll. — Anstatt auf Vermehren der Spannung, muß alles auf Milderung derselben angelegt sein. Die Hauptsache, daß immer die Situation beleuchtet wird. Ist der Plan, das Ganze auf Wirkung eingerichtet, so ist das Bestreben, in jeder Rede zu wirken, unnütz, wenn nicht diese Wirkung auf Poesie und Gehalt sich gründet. — Also Ruhepunkte, wo die Leidenschaft unter der Asche unsichtbar fortglimmt, bis der Affekt der Leidenschaft wiederum als Flamme durch etwas Äußeres — durch Association oder Absicht — angefacht, aufschlägt. Leidenschaft, kein perennierender Affekt. Im affektlosen Zustande kann der Leidenschaftsträger wie die anderen Personen reden, besonders wenn die Leidenschaft verdunkelt ist. — Auch der Schauspieler muß gezwungen werden, alles durch großen Kunstverstand zu ordnen und auszuführen, von allen kleinen Kunststücken, praktischen Pfiffen abzusehen — aufs Wesentliche zu gehen; die Abgänge und sonstigen kleinen Mittel werden ihm abgeschnitten. Er muß ebenfalls durchs Ganze seiner Leistung — des Charakters — wirken; im Behandeln des Affekts, im Pathologisch-Rhetorischen, im Vortrage geistreicher Einfälle, in Darstellung der Stimmungen der unbelauschten und vertrauten Natur kann er sich genugsam zeigen.

Keine Szene macht bei der Aufführung des Hamlet einen stärkeren Eindruck, als das erste Auftreten der wahnsinnigen Ophelia; vermutlich wegen der völligen Unempfindlichkeit, die Ophelia gegen ihr Unglück hat. Eine große Empfindlichkeit, und der völlige Mangel daran, scheinen einerlei Wirkung zu thun. Im letzteren Falle füllen die Zuschauer das aus, und im ersten sympathieren sie. —

Wie gleichgültig Shakespeare gegen die äußeren Effekte ist, zeigt die Szene, wo Laertes sich des Schlosses bemächtigt. Wie war das auszubeuten! Hier ist nur das Notdürftigste; ein Edelmann erzählt in langer Rede Laertes' Aufruhr. Da ist kein Hasten, kein Durcheinander, keine Ausmalung einer

solchen Situation. Natürlich, denn hier würde alle äußere Spannungserregung zerstreuen, die Handlung unruhig machen und die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken. Nach dieser kreatürlichen Aufregung hätte der Zuschauer weder Lust noch Fähigkeit, dem wieder ruhigeren Gange der Handlung mit Interesse zu folgen. Dergleichen Anlässen und Gelegenheiten, die Szene zu beleben, geht Shakespeare jederzeit mit weiser Absicht vorbei. Dergleichen Nebendinge macht er mit wenigen Strichen ab. Nur das, was von dem Aufruhre dienen kann zur Beleuchtung der Hauptidee, nämlich, wie leicht es ist, gegen diesen König zu agieren, wird dargestellt. Das Volk will dem Laertes helfen und hilft ihm, den Tod seines Vaters zu rächen an diesem Könige; wie viel leichter nun wäre es dem Lieblinge dieses Volkes geworden, Hamlet, sie zur Rache für seinen Vater zu gewinnen! Aber das ist nicht weiter dargestellt. — Nur für das Ganze der Handlung sucht er zu spannen. Die Spannung hängt bei ihm, und damit die Illusion, jederzeit an der Entwickelung des idealen Nexus, der Idee. — — Überhaupt, alle heftige That muß mit großer Mäßigung behandelt werden; erstlich wird eine solche ohnehin über das andere hinausschreien, dann bringt eine solche leicht ein Erwachen aus der Illusion und dem Genusse hervor, eine Störung, die selten wieder gut zu machen ist. —

Shakespeares Diktion erinnert an die Tizianische Venus. Kein Zoll dieses Fleisches an sich wird, in der Nähe besehen, überzeugen, selbst nicht das ganze Fleisch in der Nähe besehen; aus einiger Entfernung, wo man das Ganze übersehen kann, weckt es dagegen die wunderbarste Illusion, die je einem Maler gelang. So sind die einzelnen Sätze in Shakespeares Reden, die einzelnen Szenen oft wunderlich, weil man nicht begreift, wozu. Kommen aber alle Teile in ihrem Zusammenhange in Bewegung, dann ist's ein anderes, dann werden die Grellheiten zu Schatten, die Poesie zum Lichte, dann wird das Tote wunderbar lebendig, und die richtige Spannung stellt sich ein. —

Die Hauptsache, daß die dramatische Rede charakteristische Gebärde hat, das Gespräch individuelle Wendungen, die aber typisch sein müssen. Der allgemeinste Gehalt, aber besonders

die bekannteren Bemerkungen individuell eingekleidet, so daß sie durch die Form wie neue erscheinen. Nimmt man die Charaktere typisch, wovon die Kopieen, wenn auch unscheinbar, in der ganzen Welt herumlaufen, so braucht man nicht in Sorgen zu sein, das Werk werde so leicht veralten. Ein Beispiel: Polonius. Seine Vieldienerei, die ihn sich so beidrängen macht, den Hamlet zu erforschen, ist typisch. —

Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß, woraus wiederum theatralischer Kontrast entsteht. So wie er seine Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Szene nach der des Geistes. In diesen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemischten Gefühlen. Es ist Scherz, aber melancholischer; desgleichen wenn ein Coriolan vorübergehend zärtlich und weich wird. Es gehört dies ins Gebiet der Doppelrollen; so wenn Imogen sich aus Furcht recht männlich stellt. Jeder Charakter muß einen Grundton haben, auf den die vorübergehenden Stimmungen, durch ihn modifiziert, aufgemalt sind, so daß die Grundfarbe hindurchscheint. Dieser fehlt in den Schillerschen Dramen der zweiten Periode, z. B. im Wallenstein; in dem Resignierten erkennt man nicht mehr den Angreifenden, desgleichen fällt die Maria Stuart mit ihrem lyrischen Monologe „Eilende Wolken" u. s. w. ganz aus ihrem Grundtone. — Antonio beim Gerichte im Kaufmann „Und schneidet nur der Jude tief genug" u. s. w. (A. 4, 1.) —

Das Wunderbarste am Hamlet: es giebt kein Stück, das eine reichere Handlung darböte, und doch auch keines, in welchem dem Dialoge freier der Zaum gelassen wäre, keines, worin die Grundidee so immer gegenwärtig, und doch keines, in welchem die Phantasie sich mehr gehen zu lassen und willkürlicher schiene.

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.*)

Gemischtes Gefühl beim Tragischen.

Die Tragödie darf nur in gebrochenen Farben arbeiten, nur Gefühle erregen, die aus angenehmen und unangenehmen Elementen gemischt sind, doch, wenn möglich so, daß durchgehends, wenigstens vorherrschend, das angenehme Ingredienz überwiegend ist, wenigstens darf es dem unangenehmen nie zu lange und nie zu sehr nachstehen. Ein gemischtes Gefühl. Die tragische Kunst geht lediglich auf Erweckung und Unterhaltung der tragischen Stimmung, eines gemischten Gefühles, aus Freude an der Gestalt und Schmerz über die Übel derselben. Der Held darf nicht unschuldig leiden, weil dieser Schmerz sonst ein wüstes, unpoetisches Gefühl werden und die poetische Wirkung vereiteln würde; aber sein Leiden muß über das Maß seiner Schuld hinauswachsen, weil sonst das Mitleid nicht zum Affekt würde. — Wie der Landschafter seinen Farben den Luftton zumischt, so muß die beabsichtigte Grundstimmung der Tragödie alle ihre Einzelheiten durchdringen; unter dieser Bedingung kann der Dichter dann auch komische Bestandteile — nur nicht ganze Situationen und Episoden — aufnehmen, wenn er sie nach dem tragischen Lokaltone stimmt. So liegt auch auf den Späßen des Narren im Lear, in der Totengräberszene Hamlets u. s. w. sozusagen der tragische Lichtreflex des Ganzen. Die Späße des Peter mit den Musikanten zeigen schon geringere Meisterschaft, wenngleich Julie nur scheintot und die Szene mehr eine Füllszene ist, ähnlich wie der Pförtnermonolog im Macbeth, oder vielmehr ein Einschiebsel

*) Manuskriptband III, Heft 3, gr. 8, 142 Seiten.

aus theatralischem Bedürfnis. Die Witze des Narren im Lear gehen wie ein komischer Chor immer auf den tragischen Kern selbst; indem sie ihn mit humoristischen Schlaglichtern beleuchten, sind diese Schlaglichter selbst von der Trübe dieser Atmosphäre angedunkelt. — Soweit es möglich, muß schon die Fabel, die Gestalt der Handlung in kürzester Erzählung, die beiden Ingredienzien in dem eben verlangten Mischverhältnisse in sich haben. Dagegen gesündigt zu haben, ist mein großer Fehler im Erbförster. —

Die Poesie im Konflikte mit Religion und Moral.

Die Poesie kommt in ihren Konsequenzen mit Religion und Moral in Konflikt. Das zeigen zwei große Exempel, die altgriechische, besonders ihr Gipfel, Sophokles, und die Goethe-Schillersche Tragödie, wo sie jener folgt. Das einem drohenden Fluche Ausweichenwollen, das ihm erst recht entgegenführt, dann die Figur, daß, was gethan wird, in liebender Absicht zu des Gegenstandes Verderben ausschlägt, dies ist poetisch und ergreifend in hohem Grade; aber es ist ein gräßlicher Gedanke, wenn man die höhere Leitung der menschlichen Dinge sich so tückisch vorstellt, so bösartig und unmoralisch; und weicht man aus, indem man eine göttliche Führung leugnet, so bessert es nicht, daß man dem sogenannten Zufall diese Perfidie und zugleich Gewalt über Menschen, die besser wie er, zuschiebt. Shakespeare hat dergleichen nie, das ist seine wahre Frömmigkeit. Will man diesen Kunstgriff anwenden, so darf man's nur so, daß die Mühen, den Folgen einer Schuld zu entfliehen, tiefer in Schuld und in äußeres Verderben hineinführen. —

Tragische Schuld.

Je mehr das Leiden die Schönheit und Kraft der individuellen Gestalt zeigt, je kräftiger das Getroffene reagiert, desto mehr wird das Tragische über das bloß Traurige hinaufgehoben. Je weniger Wert für den Helden das Leben mehr haben kann, desto leichter tragen wir seinen Tod. — Für die pragmatische Motivierung gilt überhaupt das Gesetz: Der Autor darf nichts geschehen lassen, als was er uns erwarten ließ, er darf aber

auch nichts erwarten lassen, was er nicht geschehen lassen will; für die höhere Motivierung: er darf nichts geschehen lassen, was er uns nicht zu wünschen zwang, und nichts uns zu wünschen zwingen, was er nicht geschehen lassen will. Dies sind Hauptgesetze. — Ferner für die Behandlung: mehr Dialog als körperliches Thun, durch Eingestehen, der Vorgang sei nicht gemeine Wirklichkeit; Vermeidung des Hastigen, Dünnen, Plötzlichen, kurz alles dessen, was aus der poetischen Wirklichkeit in gemeine Täuschung hinüberreißen könnte. Bilder, Reime, Aktion, in der der Schauspieler seine ganze Kunst zeigen kann, wie der Poet die seine darin zeigt, so daß auch durch Bewunderung des Künstlers einige Ableitung der Aufmerksamkeit von dem Schrecklichen des Stoffes bewerkstelligt wird. Es darf im Leidenden nicht bloß die gemarterte, hilflose Sinnlichkeit erscheinen, das Leiden muß möglichst in Form eines Handelns erscheinen, wie in der Schuld das Handeln in Form eines Leidens. — Bei weitem die Hauptsache ist der ideale Nexus, zumal im historischen Stücke größeren Maßstabes. Dagegen tritt der pragmatische, soweit er nämlich nicht mit dem idealen Nexus zusammenfällt, zurück; wir verlangen in einem großen Gemälde große Linien, und es stört uns sogar, wenn das Kleine zu wichtig behandelt wird. Alles Große verlangt zu seiner Behandlung eine gewisse Kühnheit, einen „Griff". — Schuld, d. h. die Provokation des Leidens, die relativ freie, aber jedenfalls eigene Handlung, durch welche der Held eine Reaktion weckt, an der er, wenigstens physisch, zu Grunde geht, der Anfang der tragischen Handlung, deren Schluß die Katastrophe. — Diese Schuld, deren notwendige Folge eine Fortsetzung ihrer, aber schon in Gestalt eines Leidens, eines Zwanges, muß durch den Charakter des Helden motiviert werden; die Situation muß hier an zweiter Stelle stehen, bloß Gelegenheitsursache sein, während die aus der Schuld und den Situationen, die die Reaktion der beleidigten Mächte darstellen, folgenden Handlungen weniger frei erscheinen dürfen. — Es erhellt nun, daß des Helden Charakter aus der Schuld gebildet werden muß, daß ihre Bedingungen zu den Hauptzügen dieses Charakters werden müssen. — Das Geheimnis des Bühnenstückes ist: daß alles so notwendig als möglich,

ja schon feststehend und unabänderlich, und doch zugleich wie eben erst werdend, wachsend erscheint. Also möglichst viel Exposition, aber immer in Form lebendiger, lebhafter, affektvoller Handlung. Immer schon Festes, das uns aber eben vor den Augen erst zu werden scheint. Man sieht immer bei Shakespeare, daß ihm interessante, gehalt- und affektvolle Gespräche mit starken Kontrasten die Hauptsache sind, das Erschöpfen einer Stimmung; die eigentliche Handlung, der pragmatische Nexus ist ihm bloß der Gelegenheitsmacher dazu, die Stiele, Blätter, Stamm, Zweige, die bloßen Bedingungen zu dem Entstehen der Blüte und ihrer Farben und Düfte. Hier ist nur die reine Poesie, der Schein der absichtslosesten Natur, der reine Zweck, die Idee.

Wohl zu hüten, daß das, was die Schuld sein soll, dem Thäter nicht als das Rechte und Notwendige erscheint. Man sehe den alten Lear, wenn er seine Thorheit begehen will. Daß es unrecht ist, was er thun will, fühlt der Zuschauer, und er selbst bringt keinen Grund für sein Thun, auch gar nichts, was nur die Meinung erlaubte, er glaube recht zu thun; er weiß, daß er unrecht thut, wenn er es auch nicht ausdrücklich sagt, aber er thut das Unrecht dennoch. Auch später bringt er nichts, was glauben machen könnte, er halte sein Thun gegen Cordelia, ja nur seine unsinnige Güte gegen die bösen Töchter für recht, ja er entschuldigt es nicht einmal, geschweige, daß er es bei sich rechtfertigte. Die Schändlichkeit der bösen Töchter und ihr Unrecht gegen ihn ist's allein, was er markiert, und darin ist des Zuschauers Gewissen einverstanden mit ihm. Auffallend ist die Szene vollends im Macbeth, wo er so gar nichts thut, die schändliche That, die er verüben will, nur etwas auch nur vor sich selbst zu verschleiern, vielmehr ist er selbst ein so entschiedener Verdammer derselben, wie es nur irgend das Gewissen des Publikums sein kann, aber er thut sie doch. Daß seine Leidenschaft diese entsetzliche Stärke hat, das bringt in uns zugleich ein Gefühl wie von Bewunderung dieser Stärke und doch von Mitleid hervor für dies so tief moralisch empfindende Gemüt, daß solche Leidenschaft es doch hinreißt. Hier ist das Geheimnis des wahrhaft Tragischen: daß der Held in seinem Unrecht zugleich imposant

und mitleiderweckend in dem Unrechte, das er selber thut, erscheint, da er dieses doch mehr zu leiden scheint in seinem Thun, als es thuend. Durch solche Schuld gewinnt er nun erst eine Innerlichkeit, eine Geschichte der Seele, die ihn über das Marionettenhafte hinaus und in den Schoß unserer Teilnahme hebt. —

Epische und dramatische Konflikte.

Ein Kampf liegt allem Epischen und Dramatischen zu Grunde; zwei handelnde Mächte, die sich bekriegen. Der Kampf innerhalb eines Volkes, einer Stadt hat noch viel Episches, der Kampf in den engeren Grenzen einer Familie, je näher sich die Personen auf den Hals rücken, desto geeigneter sind sie schon zu dramatischer Behandlung, der Kampf in einer und derselben Person am meisten — Hamlet, Macbeth. Hier entsteht das, was ich früher Doppelrollen genannt habe. So spielt Hamlet selbst eine Doppelrolle, d. h. er spielt durch die eigene Natur gezwungen zwei Rollen, den Rächenwollenden, den Bedenklichen, und dabei noch absichtlich den Wahnsinnigen. Es ist bei Shakespeare kein Nebeneinanderlaufen des Dramatisch-Theatralischen, der ethisch-psychologischen Idee und des Stückes selbst, sondern dieser Widerstreit in derselben Person ist zugleich das theatralisch-dramatische Thema und der Kern der Idee. —

Falsche Sentimentalität in der Auffassung des Tragischen.

Unsere Zeit erschrickt vor dem Gedanken, daß ein Mensch eine eigene Schuld haben könne. Mißverstandene Humanität hat seit einer Anzahl von Jahren, um die Menschen von harten Urteilen und unthätigem Abwenden vom Sünder, der dadurch noch tiefer in Sünde zu geraten in Gefahr kommt, zur Milde und Bethätigung derselben zu bewegen, dem Publikum eingepredigt, und Nebenursachen helfen dazu, wie z. B. politische und soziale Wühlerei, daß im Menschen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, sondern daß allerlei andere Agentien in ihm sündigen, z. B. der Staat, die Gesellschaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad u. s. w. Eine so bequeme Lehre nahm man gern an, weil, was zu milderem Urteil über den Nebenmenschen führen sollte, zunächst den Menschen zu berechtigen schien, über sich selbst milder zu urteilen, also sich nicht mehr vor eigener

Versündigung zu fürchten; denn, versündigte man sich, so war man, nach dieser Doktrin, ja nicht mehr ein Beleidiger, sondern ein Beleidigter; also nicht einer, der Unwillen verdiente, nein einer, der Mitleid verdiente. Wie weit man das trieb, sieht man an der neuesten Auffassung des Shylock, die diesen komischen Popanz oder gräßlichen Hanswurst zu einem tragischen Helden macht. — Es ist dies die unmoralischste Art von Sentimentalität, die es geben kann, seine eigene Erbärmlichkeit als etwas Großes, Edles zu fühlen, indem man allen schlechten Gelüsten nachgiebt, sich als ein Märtyrer, wo man ein Weichling, sich als ein Held zu fühlen, um eine Entschuldigung, ja einen Sporn zu haben, sich selbst alles nachzusehen. Zu Shakespeares Zeiten lebte ein kräftigeres, stolzeres Geschlecht, das in der Entschuldigung, der Verführte, der Gezwungene zu einer Schuld zu sein, nur einen Schimpf mehr sah, das lieber für böse, als für schwach gelten wollte. Und dies mit Recht; denn der Starke ist doch etwas, selbst sein Verbrechen kann etwas Imposantes haben, es ist das Erfordernis zur Tugend, die Selbstbestimmung, wenn auch falsch angewandt, vorhanden; aber in dem Gallert, das nichts aus sich selbst sein kann, das zur Tugend wie zum Laster verführt werden muß, ist gar nichts mehr von der ursprünglichen Hoheit des Menschen, von dem Adel, der selbst im gefallenen Engel noch imponiert. Ein Mensch, der stark genug ist, böse zu sein, kann selbst das Mitleid noch erregen. Und nur ein Mensch, in welchem die Kraft ist, gut oder böse zu werden, kann ein Schicksal haben. Aber auch nur für ein Publikum, das so denkt, ist eine Tragödie möglich. Shakespeare ist ein Richter. —

Leidenschaft und Affekt.

Die gefährliche Fassung der Leidenschaft, die sich noch selber beobachten kann; denn das unterscheidet ja eben Leidenschaft und Affekt, daß jene den Kopf hell macht, Geistesgegenwart giebt, selbst die Kraft, Affekte nicht aufkommen zu lassen, die Aufmerksamkeit schärft und ausdauernd macht, den Menschen förmlich kalt macht, ruhig, aber nicht mit der Abspannung der Ruhe des sich aufs neue sammelnden Affektes. Die Sprache und Mimik der Leidenschaft ist die Sprache

der zusammengefaßten Kraft, nachdrucksvoll, ohne heftig zu sein, die Sprache der Entschiedenheit, denn die Leidenschaft will ihr Ziel erreichen, sie schwankt nicht; all ihr Trachten geht nur nach dem einen; um das Ziel zu erreichen, spannt sie alle Kräfte an, sogar die denkenden, die ihr entgegenwirken sollten — wie der Wind erst gegen das Gewitter, dann aus dem Gewitter kommt und aus einem Gegner ein Diener der Verwüstung wird. Das Bild paßt noch weiter; die einzelnen Blitze, vom bloßen Wetterleuchten bis zum stärksten Donnerschlage, sind die dienenden Affekte, denn auch diese unterjocht sich die Leidenschaft, und so jäh und schrecklich Donner und Blitz sein mögen, in der langsam fortrückenden Wolkenmasse herrscht kaum eine Bewegung; nur Ausdauer, fortwährend gespannte, aber ruhige und immer gleiche Kraft, unbegrenzte Vorbereitung, Unwiderstehlichkeit und, man möchte sagen, ein gewisses imposantes Phlegma charakterisiert das Verhalten eines Gewitters. Eine große Leidenschaft hat wie ein Gewitter das Imponierende der Möglichkeit, das Ungeheuerste von Kraftäußerung aus sich geschehen zu lassen. —

Der Affekt wechselt immer zwischen den Extremen von Sprachlosigkeit aus Stärke und von Sprachlosigkeit aus Schwäche, zwischen Überspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens und den Graden dazwischen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden; es ist eine stete Unmacht des Menschen über sich selbst; die Leidenschaft dagegen ist eine stete Konzentrierung der Kraft des Menschen über sich selbst und dadurch über andere. Ihre Sprache daher eine Sprache, in der alle Gemüts-, Geistes- und Körperkräfte mitwirken, eine potenzierte, wie denn der Mensch, der ganze sinnliche Mensch in ihr potenziert erscheint, eine ruhig-gewaltige, entschiedene, wo sie den sittlichen Geist absorbiert und verdunkelt, und wo sie ihres Zweckes gewiß ist. Doch hat selbst die Leidenschaft ihre Ruhepunkte, wo sie vorhanden ist, aber nicht sichtbar, wie eine Kenntnis im Gedächtnisse, wenn der Mensch mit anderem beschäftigt ist, oder wie eine Kraft, die eben nicht gebraucht wird. Doch wird die Persönlichkeit immer den habituellen Zügen der vorhandenen, wenn auch momentan latenten Leidenschaft nicht widersprechen. —

Dramatische und lyrische Steigerung.

Man muß vermeiden, daß die dramatische Steigerung zur lyrischen wird, in der das Gefühl so vorherrscht, daß Charakteristisches, Exponierendes, Motivierendes geradezu störend wird. Man sehe bei Shakespeare z. B. in der Gerichtsszene im „Kaufmann", wo die Spannung am höchsten, wie da noch ausgesponnene Scherze stattfinden. Das ist nun die Probe des echt Tragischen; an jeder Stelle könnte, auch in den pathetischsten Szenen, der Narr parodierend hineinreden, ohne daß das Pathos lächerlich würde. Das macht Shakespeares Poesie so notwendig, so heiter, selbst im schrecklichsten Vorgange alles Peinliche entfernend, das macht es ihr möglich, so gehaltvoll zu sein, so reich an Gedanken. Bei der lyrischen Behandlung ist ein stetes gewaltsames Anspannen und Zurücksinken des Affektes des Zuschauers; gegen das Ende des Aktes wird er immer stärker gepackt, am Ende ist er am aufgeregtesten. Nun beginnt der nächste Akt wieder in einer gewissen Nüchternheit, bis das Kunststück wieder beginnt. Die lyrische Weise hebt Stetigkeit und Ganzheit des Interesses auf; auf welche beiden dagegen die dramatische Weise als auf ihre Hauptbedingungen hinarbeitet. — Welche sinnliche Frische gewinnen Shakespeares Stücke dadurch, daß keine lyrische Steigerung der einzelnen Szenen dem Humor, und zwar dem heiteren, den Zutritt verwehrt. Die tragische Heiterkeit, ein Hauptpunkt, bei Shakespeare zu lernen! —

Das Bewunderungswürdigste bei Shakespeare, wie er zu konzentrieren weiß, wie er eine gewisse Anzahl Personen, die eigentlich das Stück spielen, sich so nahe zu rücken weiß, und wie schnell und ohne große Maschinerie die gewaltigsten und ergreifendsten Szenen sich folgen. Eine Hauptsache dabei ist, daß er nicht mehrere Charakterentwickelungen neben einander hergehen läßt, ja eigentlich nur zeigt, was mit einem Hauptcharakter die Leidenschaft beginnt, wozu sie ihn bringt, und gewöhnlich ohne Umkehr. Othello bleibt derselbe einfältig-redliche, ehrgefühlige Mann der That; die Leidenschaft macht nichts anderes aus ihm, er wird ein Mörder, ohne aufzuhören, Othello zu sein.

Künstlichkeit der Motive.

— Alles Raffinierte ist zu vermeiden. Am Raffinement krankt das klassische Theater der Franzosen. Die einheitliche Form ist nur möglich bei dem Verfahren der Alten, wenn die Handlung einfach und eigentlich mehr bloß eine Katastrophe, als eine ganze Handlung ist. Soll sie einen reicheren Inhalt haben, so muß der Dichter raffinieren. So verfielen die Corneille u. s. w. auf die Spielerei mit dem Wechsel der Affekte, die schon deshalb keine wahre Wirkung macht, weil der Zuschauer so schnell nicht folgen, die Sache nicht miterleben kann. Viele ganz äußerliche Motive kamen schon bei den Griechen hinein, z. B. des einander Nichtkennens solcher, die eigentlich Freunde sein sollten und sich nun als Feinde begegneten; die Franzosen behielten sie bei und verdarben die Tragik der Stoffe durch die Erzielung einer Überraschung. Bei Shakespeare findet man diese Motive dahin verwiesen, wohin sie gehören, in die Komödie. —

Idee des Dramas.

Die Idee des Dramas muß mehr konkret als abstrakt, mehr in künstlerischem als philosophischem Sinne genommen werden, sie ist die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige sich als Einheit anschauen läßt, und darum die Hauptbedingung aller Wirkung; das Band, ohne welches die Wirkung in Wirkungen zerfallen muß, die sich gegenseitig aufheben. Sie ist das plastische Gesetz des Werkes. Wenn Lewes von der Idee eines Dramas nichts wissen will, so ist zu sagen, daß sie bei der Betrachtung der Wirkung des Dramas nicht übergangen werden kann, da sie das Hauptmittel der Wirkung, die ausschließliche Bedingung derselben ist, das Mittel, wodurch die verschiedenen Teile zum Ganzen, das Mannigfaltige eben zum Kunstwerke, zum Organismus wird. Nur darf man „Idee" nicht im transzendentalen oder überhaupt spekulativen Sinne nehmen, sondern als Naturidee. Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, d. h. innerhalb der Anschauung. Die Organe des Gedichtes haben eine bestimmte

Gruppierung, ein bestimmtes Verhältnis zu einander, dieses hat einen Mittelpunkt, und dieser ist die poetische Idee. —

Das Theatralische.

Was ist das Theatralische? Mich dünkt, es hat zwei Begriffe unter sich, den einer malerischen Ausfüllung der Rahmen des Bühnenbildes; das ist das schlechte Theatralische; dann den des Schauspielerischen, das gute Theatralische, weil zugleich Dramatische. Das eine ist das Theatralische im Raume, Gruppen u. s. w., das andere das Theatralische in der Zeit. Das Plastisch-Mimische und das Dramatisch-Mimische; ersteres besonders der Oper, das andere dem rezitierenden Drama unentbehrlich. Goethe in seiner Abhandlung über Shakespeare versteht unter dem Theatralischen wesentlich jene erste Spezies desselben. —

Zur Lehre von der Gliederung

Man muß sehen, daß jedes Glied des idealen Nexus zugleich ein großer schauspielerischer Effekt wird, dann ist das Resultat des Gliedes zugleich der schauspielerische Effekt; und der Pragmatismus, durch den dies Resultat erhalten wird, ist dann die Vorbereitung des schauspielerischen Effektes. Mehr oder weniger ist dies bei Shakespeare gewöhnlich der Fall. So ist das Herauskommen, daß Macbeth der Königsmörder war, dieser Knoten des pragmatischen Nexus zugleich ein Moment des idealen Nexus, da die beleidigte Macht — das Gewissen — in dem Anfalle von Geisteszerrüttung, durch die Macbeth sich selbst verrät, das Motiv ist; zugleich ist es aber ein großer schauspielerischer Effekt, dies aus der Rollefallen des bisher so geschickten Schauspielers Macbeth. So treffen die Hauptfaktoren des tragischen Momentes, daß er ein Glied eines pragmatischen, eines idealen Nexus und zugleich ein poetischer und schauspielerischer Effekt sei, zusammen und durchdringen sich, da ihre Bedingungen, d. h. Motivierungen dieselben sind, und die Spannung zugleich dieselbe ist.

Dramatische Charaktere.

Bei den Charakteren ist eine Hauptsache, daß man sie nicht immer im Wappenrocke des Affektes sieht, wie sie ihrer

Intention nachjagen. Man muß sie auch in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens sehen, in ihrem Benehmen mit Untergebenen u. s. w. Es kann einer die heftigste Leidenschaft in der Brust tragen, den raffiniertesten Plan im Kopfe, er kann eine ungeheure That vorhaben; es kommt ihm ein Bekannter in den Weg — nur daß er ihn nicht hindert, aufhält u. s. w. — und er wird den gewöhnlichen Ton des täglichen Verkehrs anschlagen, vielleicht auf Momente abgezogen von jenem; ja je entschiedener z. B. der Entschluß zum Selbstmorde, desto weniger merkt man dem Träger an; desto leichter stimmt dieser in die gewohnten Scherze und Neckereien. Ja, er lacht wohl. Und nur wenn man diese beiden Seiten an den Personen sieht, kann man an sie glauben als an Menschen, an Wesen, die nicht bloß personifizierte Leidenschaften, Gewohnheiten u. s. w. sind. — Was den Charakteren Shakespeares diese überzeugende Wahrheit und uns am Ende eines Stückes das Gefühl giebt, als hätten wir mit diesen Menschen jahrelang gelebt, das ist, daß wir sie nicht bloß in ihre Leidenschaft und Affekt eingeklemmt, sondern auch in gleichgültigeren Berührungen mit anderen sehen, in typischen Szenen des gewöhnlichen Lebens, in denen sich viele andere ähnlich benommen haben würden; hier sind sie nicht bloß nach ihren individuell-charakteristischen, sondern auch nach den generellen Zügen, ja mehr nach diesen dargestellt. So sehen wir Hamlet als Sohn und Hofmann, als Prinzen und Freund eines Niederen, als einen, dessen Vater plötzlich gestorben, dessen Mutter sich so schnell wieder verheiratet; ferner in seinem Benehmen gegen Schulfreunde, die ihn sondieren wollen, mit einer Geliebten, der er als wahnsinnig gelten muß; ja sogar als Patron von Schauspielern, als Kunstfreund und Kunstrichter; dann mit sich selbst beschäftigt; was zuerst durchschien durch sein Benehmen, das von den Äußerlichkeiten geboten war, das tritt jetzt sichtbarst auf die Oberfläche u. s. w. Und alle diese Szenen sind so bis ins einzelnste durchlebt; wir sehen ihn nicht bloß handeln im engeren Sinne, wir sehen ihn leben, existieren, seine Art und Weise in den verschiedensten Situationen des Lebens. Seine Art, die Dinge zu nehmen, sein Urteil über Dinge und Menschen; die ganze Art seines Gehabens, eine Summe seiner Existenz. —

Handlungsszenen als Zustandsbilder.

Zu bemerken ist, daß Shakespeare selbst die eigentlichen Handlungsszenen mehr wie Zustandsbilder vorträgt; sie gewinnen dadurch eine wohlthätige Ruhe in der Bewegung, sie und das Ganze werden in der Wirkung dadurch gemildert, sie werden geschickter, Gehalt in sich aufzunehmen. Charakteristische Gespräche sind ihm die Hauptsache; er meidet alles Lakonische und Tumultuarische. Diese Behandlung giebt dem ganzen Vorgange Haltung, dem Forttreibenden der Thathandlungen ein wohlthätiges und notwendiges Gegengewicht, ein gewisses Behagen und Heimischwerden selbst im Schrecklichen. Überall ist jede Gelegenheit benutzt, eine Handlungsszene zugleich zum Zustandsbilde zu machen. So im Othello, die unvergleichliche trauliche Szene, wo Desdemona beim Entkleiden das Lied von der Weide singt, die Szenen Hamlets mit den Schauspielern, mit der Ophelia. Gern macht er auch seine Expositionsszenen zu solchen Zustandsbildern. Die Handlung darin wird häufig mit einem raschen Rucke abgethan. Mehr das, wie seine Personen sich dabei benehmen, als das Abstrakte der Handlung selbst, liegt ihm am Herzen. Goethe hat in Nachahmung Shakespeares in diesem Punkte zu viel gethan; bei ihm überwiegt der Zustand, die Existenz die Handlung oft ungebührlich; es wird zu absichtlich, daß ihm der Zustand die Hauptsache ist. Der Faust besteht fast ganz aus Zustandsbildern. Dazu kommt, daß er die Leidenschaft hintansetzt, die auch die Zustandsbilder im schauspielerischen Sinne zu Handlungsszenen macht. Seine Stücke werden dadurch mehr Sittengemälde. Das Epische und Lyrische tritt aus der Synthese, in der es das Dramatische ausmacht, und es will jedes für sich gelten. Man vergleiche die Szene Gretchens im Dome und das Gebet beim Begießen ihrer Blumen. Das Drama, besonders Gretchens, ist in lyrische Gedichte zerlegt, in Stimmungen, deren Ursachen, das eigentlich Dramatische, hinter der Szene liegt. Im Egmont desgleichen. Wenn man nun begreift, daß der Zauber dieser Gedichte, ihre harmonische Wirkung hauptsächlich darauf sich gründet, so wird man dies Kunstmittel gewiß nicht gering anschlagen, wenn man ihr völliges Überwuchern durchaus vermeiden muß! —

— Man wird bei sorgfältiger Untersuchung gewiß finden, daß Shakespeares Stücke ihre Mannigfaltigkeit dem Reichtume nicht an eigentlicher Thathandlung, sondern an ergreifenden Zuständen verdanken. Wie die Absicht, so scheint auch das Leiden das Drama von dem begebenheitsreichen und thatenvollen Epos zu unterscheiden. Die Hauptaufgabe der Darstellung ist im Drama das Leiden, das aber den Schein des Handelns tragen muß. Bei den Franzosen ist die Tragödie ein Kartenspiel; der eine spielt aus, der andere giebt zu; oder ein Schachspiel Zug auf Zug; zwei Minierer gehen sich entgegen, das geht, bis einer nicht mehr kann. Der eine thut das, was den anderen bewegt, das und das zu thun, dies bewegt den ersten wieder zu einer That, die wiederum eine That des anderen zur Folge hat. Hier herrscht der pragmatische Nexus; der Pragmatismus des Stückes ist das Stück; dagegen bei Shakespeare herrscht der ideale Nexus, die Vernunft, wie dort der Verstand. Es leuchtet ein, daß jene Weise die Absichtlichkeit schwer wird verstecken können. Abgesehen von der Schwierigkeit, eine irgend nicht zu arme Handlung so einzurichten, daß zugleich die Gestalten sich individuell in dem Handeln zeigen und ausleben, so wird die Absichtlichkeit, Gesuchtheit, Raffinement hervortreten, oder, wenn der Poet dies vermeiden will, wird der Fehler ins Gegenteil übergehen; der Zufall wird wirklich oder scheinbar das Hauptingredienz des Vorganges werden. — Bei starken, energischen Naturen wird das Leiden immer wie Handeln aussehen. Nicht was geschieht, sondern wie es die Menschen berührt, die unsere Teilnahme besitzen, ist Shakespeare die Hauptsache. Der Schein der Natur, der in den zu Handlung ausgemünzten Zustandsbildern möglich ist, verdeckt den pragmatischen Nexus, der uns nun gar nicht zum Nachrechnen auffordert und, weil aus wenig Gliedern bestehend, desto leichter solid herzustellen ist. Das eigentliche Grundwesen des Dramatischen ist zwar klare Entwickelung, aber auch konzentrierteste Geschlossenheit, tiefste Absichtlichkeit in jedem einzelnen, bei dem Scheine völliger Absichtslosigkeit, das Ausgehen auf Überraschung, die gleichwohl ganz vorbereitet ist, die man mählich kommen sieht. Das Abstrakte des Gerüstes wundervoll verkleidet durch typische Gespräche, tiefe

Gedanken, so daß wir vielleicht vergessen, ob ein Knochengerüste in diesem Leibe, und wie es zusammengesetzt ist aus einzelnen Knochen und verbunden durch Bänder, aber den Leib selbst, und zwar als einen schönen bei allem Reichtum in einheitlicher Bewegung vor uns sehen, und seine Seele als die Grundidee, als die Seele der tragischen Idee empfinden. Wie in der polyphonen Schreibart, wo die einfache Harmonienfolge zu verschiedenen Stimmen emanzipiert ist, deren jede ihr eigenes Gesetz der Bewegung in sich hat, wie das Planetensystem, wo jeder seinen besonderen Weg geht und doch wohl eingeordnet ist. — Nichts darf von außen hereinwirken; die Vorgänge müssen eine Kausalreihe bilden, die zugleich eine Reihe von Verschuldungen sind, aus einem Keime gewachsen, davon die folgende immer die vorangegangenen fortsetzt und steigert — d. h. der ideale und pragmatische Nexus muß zusammenfallen.

Goethes Werther.

— Man hat Goethen die Doppeltheit des Motives in seinem Werther vorgeworfen, daß dieser sich erschieße aus Liebe zu Charlotten und aus gekränktem Ehrgeize. Aber eine absolute Einheit der Motive ist unwahrscheinlich in allen Fällen, weil unpsychologisch. In einem kranken Körper leiden die dem eigentlich lokalen Leiden nahen Teile mit, zuweilen so, daß der Ort der Krankheit schwer aufzufinden ist. Der Grundzug des Werther ist Empfindlichkeit, der einer ganzen Reihe von Goetheschen Figuren, Tassos, Antonios u. s. w. — krankhafte Reizbarkeit. Nun lebt der Mensch in einer Welt, in der von allen Seiten auf ihn gewirkt wird; es wäre wunderlich, wenn ein Reizbarer nur nach einer Seite hin reizbar wäre. Ja, um eine Reizbarkeit auszubilden, wie sie am Werther geschildert ist, und seinen Ausgang motivieren muß, sind vorhergegangene harte Reibungen mit der Welt nötig, und einer solchen Natur ist es wiederum notwendig eigen, daß in jeder neuen Verletzung die alten wieder mitaufstehen; ja, sein ganzes inneres Leben ist nur ein ewiges Durch- und wieder Durchfühlen der Schmerzen vom ersten bis zum letzten. Zwischen diese knüpft sich als verbindender Faden das Associationsgesetz der Ähnlichkeit, das keine dieser Wunden verharschen läßt. Alle diese Schmerzen fließen

ineinander zu einem großen, der das ganze Gefühlsvermögen ausfüllt. Einen einzigen würde es verwinden nach dem Gesetze, daß ein oft wiederholter Eindruck seine Gewalt verliert; die mehreren Schmerzen halten einander nach dem Gesetze, daß der Wechsel Gefühle stark erhält. Aus der Entzündung des einzelnen Teiles wird eine allgemeine, und diese bringt Schwäche und Tod. —

Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde".

Im Apollonius (Zwischen Himmel und Erde) ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war, das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zu viel Gewissen hat, das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft Angelegte den anderen immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des geborenen sittlichen Hypochondristen — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich andere trinken. —

Dichter und Zuschauer.

Ich glaube, bei seinem Stücke darf der Autor fordern, daß der Zuschauer ihm, wie auf dem Billard — einen oder einige Points vorgebe, oder einen Kapitaleinschuß in das gemeinsame Geschäft mache, wenn dies nur der Dichter mit Zinsen zurückgiebt. Ohne das läßt sich die Schlankheit des Anfangs und damit die Geschlossenheit des Stückes nicht ermöglichen. Es ist überdies mit den Charakteren im Schauspiele, wie mit denen in der Wirklichkeit; die Dutzendmenschen begreifen wir sogleich; jeder wahre Charakter dagegen macht uns Schwierigkeiten; wir müssen etwas von dem unseren aufgeben, um uns an seine Stelle versetzen zu können; das wird uns schwer beim ersten Male; kennen wir ihn einmal, dann desto leichter. Und ich habe immer diese aufgezwungene Übung, uns zu objektivieren, für einen Hauptnutzen des Schauspiels

gehalten. Was den Charakter, der sich als ein eigener uns selbständig gegenüber stellt, uns wieder näher bringt, ist die Leidenschaft. Leidenschaftslos ist kein Mensch, er hat den Keim zu allen Leidenschaften, stärker oder schwächer in sich, und da alle Leidenschaften gleiches Grundgesetz der Entstehung, des Wachstumes, des Verhaltens zu den übrigen Gemütskräften, den sinnlichen wie den geistigen, besitzen, so tragen wir in dem eigenen Begehrungsvermögen den Maßstab auch für die Leidenschaften, die in uns nicht ausgebildet sind. Wenn es dem Dichter gelingt, uns in der Illusion durch die Vermittelung der Sympathie zu Mitthätern oder Mitleidern des Thuns oder Leidens seiner Personen im Augenblicke des Thuns zu machen, so hat er die Aufgabe gelöst. Die bei wiedergewonnener Freiheit eintretende Reflexion des Verstandes mag dann jenes Handeln für Wahnsinn erklären, das thut der Richtigkeit und Wahrheit der Darstellung desselben keinen Eintrag; denn es würde auch dem Helden selbst seine That als Wahnsinn erscheinen, sollte er sie in völliger Klarheit des Verstandes thun.

Popularität. Unterhaltung.

— Wenn wir Shakespeares Gestalten sich vor uns ausleben sehen, so wird der nicht am wenigsten treffende Ausdruck für die Art ihrer Wirkung der sein, der sie als „amüsant" bezeichnet. Welch amüsanter Bösewicht ist Jago. Sie sind alle gute Gesellschafter, in deren Gegenwart Langeweile nicht aufkommen kann. Lewes hat die Aufgabe des dramatischen Dichters richtig hingestellt: „Die große Frage bei einer Bühne ist, wie sich die Ansprüche des großen Publikums, das unterhalten sein will, mit den Forderungen der Kunst, welche über die bloße Unterhaltung hinausgehen, vereinigen lassen." — Und so mag doch Voltaire recht haben: „Die einzige schlechte Art zu dichten ist die langweilige." —

Technik des Malers, Musikers und Dramatikers.

Fast die ganze malerische höhere Technik kann in die dramatische Poesie herübergenommen werden. Die Gruppe mit ihrer Totalwirkung, Mittelperspektive (Linienperspektive), die Haltung. Der Held vorn mit weichen Konturen und reichem

Detail, die übrigen Figuren, je weiter zurücktretend, desto schärfer umrissen und weniger detailliert (Luftperspektive). Die Zeichnung der Charaktere. Hier außer der Korrektheit der Stil, der Ausdruck, Klarheit der Anordnung der Gruppe. Daß die Gestalten sich möglichst wenig decken und man nicht die Gestalten in ihren Gliedern zusammensuchen muß. Modellierung, die Rundung und das Heraustreten der Gestalten und Glieder. — Pastoser Farbenauftrag hilft zur Modellierung, der breite Pinsel zum Stile. Die Stimmung gehört der Malerei und Poesie gemeinschaftlich. — Die Malerei muß die Häßlichkeit des Momentes vermeiden, weil sie nur einen Moment darstellen kann, weil der dargestellte eine Moment ihr Ganzes, das schön sein soll, ausmacht. Das Drama braucht die Dissonanz nicht zu vermeiden, weil es dieselbe auflösen kann; wer nur einen Akkord anschlagen kann, wie die Malerei, muß einen konsonierenden anschlagen. — Was an der malerischen Technik dann noch fehlt, das kann aus der polyphonen der Musik entlehnt werden. Der Kontrapunkt der Charaktere, der doppelte Kontrapunkt, die Fuge der Handlung, der Fluß, Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Melodik. — Nun kommt zur Dramatik noch ein Element hinzu. Sie verlangt den Schauspieler. Sie geht also noch eine Synthesis ein. Wahres Gesetz der dramatischen Kunst wird die innigste Durchdringung des Poetischen und Theatralischen sein, so innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetische zugleich das Schauspielerische, das Theatralische zugleich das Poetische wird.

Einheit der dichterischen Intention.

— Ich hielt bisher Einheit des Motives für die rechte Zauberformel, aber diese ist: Einheit der dichterischen Intention. Ein ganz genau bestimmter Eindruck muß es sein, den wir durch ein Drama hervorbringen wollen, ein einfacher, überwältigender. Die Seite müssen wir dem Stoffe absehen, ich möchte sagen: die volkstümliche, weil das Volk ungeblendet ist von allem, was Reflexion hier und da in Nebenumstände hineinlegen kann, weil es selber nicht reflektiert, stets auf die Hauptsache, auf den allgemein-menschlichen Kern in der Sache geht. Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden,

alle fremden, pikanten Beleuchtungen, die Sache nicht vom Standpunkte griechischer oder romantischer, spanisch-katholischer, oder wer weiß welcher fremden Moral, oder mit dem Auge des Schulphilosophen ansehen. Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben. Nicht allein was das Volk ergreift, sondern auch wie und warum. Wenn wir nun den Punkt in dem Stoffe gefunden, der der Grund seiner Wirkung ist, so müssen wir so weiter verfahren, daß aller Reichtum der Fabel aus diesem Grunde fließt, und uns wohl hüten, darin wieder Gründe für anderen Eindruck hineinzulegen. Der Stoff muß auf seinen Wirkungskern reduziert, und dieser so erweitert werden, daß das reiche Ganze des Dramas nichts anderes wirkt, als was vorher der enge Kern wirkte. Vorausbedacht, daß die Wirkung des Kernes schon eine harmonische, poetische sein muß, d. h. eine, in der alles sich in affektvolles Mitleid mit einer oder zwei oder mehreren für eine stehenden Personen konzentriert, in das sich keine fremde Regung mischen darf. Also Einheit der Intention. —

Shakespeare weiß genau, welchen Eindruck er mit jeder seiner Gestalten, mit jeder Rede derselben, welchen er mit dem Ganzen der Handlung hervorbringen will. Und diesen beabsichtigten Eindruck läßt er keinen Augenblick aus den Augen; die Absicht jeder einzelnen Rede ist der Absicht der Rolle, die Absicht jeder Rolle wiederum der Absicht des Ganzen subordiniert. Nicht der kleinste Zug ist der Absicht des Ganzen fremd, jeder nur ein Diener derselben. Konsequenz ist sein erster Vorzug, nicht allein die Konsequenz seiner Charaktere, auch und noch vielmehr die Konsequenz seines eigenen Verfahrens. Doch über diese tiefste Absicht breitet er den Schein der Absichtslosigkeit. Schiller ist darin sein Gegensatz. So z. B. die Inkonsequenz in seinem Verfahren, da er das Thekla-Idyll sich einschleichen und die Wallenstein-Intention überwachsen läßt, und die Inkonsequenz wiederum im Charakter des Wallenstein, der eigentlich bloß eine Persönlichkeit ist.

Das innere Drama der Leidenschaft.

Das Sich-selbst-steigern der Leidenschaft, das Agieren innerlich, das innere Drama der Leidenschaft, die nichts mehr

von außen bedarf, die sich von sich selber nährt, ist in der Tragödie die Hauptsache. So im Macbeth, Hamlet, ja selbst im Lear; denn in dieser Beschäftigung mit sich selbst und nur mit sich selbst, der die Bilder der Phantasie, mit dem Auge des inneren Sinnes gesehen, wichtiger und wirklicher erscheinen, als die der Wirklichkeit — und selbst diese kommen nicht unverfälscht, wenn nicht chaotisch und traumhaft unbestimmt, in die Seele — liegt ja eben der Wahnsinn, das Traumwandeln der überwachsenen Leidenschaft. Und der Wahnsinn selbst ist nichts als der habituell gewordene Zustand dieses Traumwandelns einer Leidenschaft, die den Zusammenhang mit der Wirklichkeit für immer verloren hat. — Die Leidenschaft greift wie die Flamme von selbst um sich; nur das erste Entstehen der Feuersbrunst ist von außen zu motivieren; brennt sie einmal, so nährt sie sich von selbst. sie steigt von Balken zu Balken, bietet eine Reihe kleinerer Feuersbrünste, die nicht besonderer Anlegung bedürfen, auch keines Hauches; die Flamme erzeugt den Hauch aus sich, mit dem sie sich immer größer bläst. So flammt sie fort, so lange sie noch Material findet; und erst wenn das Material völlig verzehrt ist, erlischt sie und stirbt nach dem Töten. Vorher entzündet sie oft heftiger, was sie verlöschen sollte. —

Typisches Schicksal.

— Typisches Schicksal nenne ich das, was, wie verschieden sonst durch Einwirkung äußerer Umstände die Lebensgeschichten der einzelnen erscheinen mögen, bei einer größeren oder kleineren Anzahl von Menschen immer wie ein Thema durch ein Tonstück hindurchgeht, und all diesen Leben, so verschieden ihr Äußeres sein mag, eine innere Ähnlichkeit giebt. Dies typische Schicksal, d. h. die Übereinstimmung des Charakters mit seinem Schicksale in den individuellen Geschichten, die er schafft, darzustellen, ist die Aufgabe des Dichters; und es zu fälschen ist nur denjenigen Schriftstellern erlaubt, denen jede künstlerische Pflicht zu übertreten erlaubt ist, denen, die nur für das Amüsement schreiben. Wir sehen z. B. Menschen, die sich alles erlauben, die bei sich immer recht haben, mit sich immer zufrieden sind, die von anderen immer fordern, was sie selbst

nie leisten, die das, womit ihr eigenes Thun rückschlagend sie bedrängt, auf andere schieben; dagegen Menschen, die das bekümmert, was andere thaten, als wäre es ihr eigenes Thun, die wir stets thätig sehen, gut zu machen, was andere verdarben, die von sich verlangen, was kein Mensch leisten kann, die sich nie genügen können und sich versagen, was sie genießen dürften, ja genießen sollten. Nun mag man Änderungsgeschichten schreiben, nur darf die Änderung den Charakter selbst nicht aufheben, d. h. nicht den wesentlichen Grundzug des Charakters. Man kann eine Angewohnheit sich abgewöhnen, aber nie, man selbst zu sein. Durch nichts in der Welt wird der geborene Hypochonder sein Gegenteil; der es durch körperliche Krankheit geworden ist, kann durch Wieder-körperlich-gesund-werden auch die geistige Hypochondrie wieder verlieren; der Erblindete kann unter Umständen seine Sehkraft wieder erhalten, aber nicht der ohne Sehkraft Geborene. Ein Wolf kann zahm werden, aber eine Katze kann er nicht werden. —

Christentum.

— Das Christentum ist eine Religion für das Volk, eine Religion der Anschauung, nicht der Reflexion. Christi Gestalt ist das Christentum; der Glaube daher wesentlich, d. h. das Schauen der Gestalt. Wir sollen Christus lieben, und aus dieser Liebe soll alles andere fließen, es soll damit getränkt sein, d. h. wir sollen handeln so, wie wir thun würden aus Liebe zu einer solchen Gestalt, als in der Christus vor unserer Anschauung steht. Die Gestalt soll unsere Anschauung so erfüllen, daß die Liebe, die die Folge derselben, Ausgang und Ziel und Heiligung all unseres Denkens und Thuns ist, ähnlich wie bei der Liebe zu einem Menschen. Aus seinen Reden und Schicksalen baut sich die Gestalt uns auf. —

Tragischer Widerspruch im Charakter.

Jede Leidenschaft hat die doppelte Tendenz, sich zu befriedigen und zugleich diese Befriedigung zu vereiteln. Leidenschaft macht auf der einen Seite besonnen, sie macht den Dummkopf klug, den Feigling tapfer, um ihren Zweck zu erreichen; nun ist sie aber mit einem Affekte verbunden, und

dieser ist in seinem Thun durchaus Naturkraft und von allem Gesetze an Zweckmäßigkeit und Unterordnung losgesprochen; er macht den Klugen dumm, den Tapfern feige u. s. w. Diese Doppelnatur von Besonnenheit und Zweckmäßigkeit und völliger Besinnungsabwesenheit und Zweckwidrigkeit macht den tragischen Widerspruch innerhalb der Leidenschaft selbst aus. Und auf diesen elementarsten Widerspruch lassen sich alle tragischen Charaktere Shakespeares zurückführen, auch im Hamlet. Der Affekt ist immer ein notwendiges Hilfsmittel der Schuld. —

In unserer Zeit der Nivellierung, wo der einzelne sich fürchtet, sich anders zu zeigen als die anderen, und wo wirklich das Gesetz der Not stärker ist, bei von Kind an durch Bildung geschwächten Leidenschaften, bei geregelten Einrichtungen, Allgegenwart der Polizei u. s. w., bei kräftig aufrechtgehaltener Ordnung, in unserer Zeit zeigt sich der Charakter fast nur im Affekte, in der Gewalt der Reaktion gegen den ersten Eindruck des Motives. Die Gewohnheit, sich im Niveau zu halten, Rücksichten auf die Folgen von seiten des Ordnungsstatus, drücken die individuelle Intention herunter zu der Handlungsweise aller, zu der durchschnittlichen. Dafür rächt sich die durch diesen Zwang beleidigte Individualität in Verbissenheit an sich selbst. —

Stilisierter und gemeiner Weltlauf. Rechte Popularität.

In dem Mißbrauche, die Tragödie zum Vehikel von polemischen Tendenzen zu machen, eine besondere Wirkung polemisch darin zu erzielen, die der Wirkung, die sie als Tragödie haben soll, entgegensteht, oder sie doch jedenfalls paralysiert, ist sie ganz von ihrer natürlichen und künstlerischen Bestimmung abgekommen. Die Heiterkeit namentlich, die auch das Tragische als Kunstgenuß haben soll, ist damit auch nicht zu vereinigen. Sie ist Kampf einer Leidenschaft mit einem Bestehenden, dessen Recht als solches von den Leidenschaftsträgern anerkannt wird. So selbst im Julius Cäsar. Brutus und Cassius machen in der Freiheit, die ihre Leidenschaft ist, kein Recht, kein sittliches Moment geltend, kein Menschenrecht, sondern einen Menschentrieb, den Trieb mannhafter Naturen, — und solche wollen sie sein — nicht Besitznehmer eines

Rechtes, das ihnen gehöre, nur eines Besitzes, den sie begehren. Die Shakespeareschen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel, durchsetzen. — Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft, gegen das allgemein anerkannte Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt, und an der er zu Grunde geht. Er geht also aus Überhebung zu Grunde, im bewußten Wagnis — eine Eigenschaft der Leidenschaft, die, weil sie die Kräfte über das gewöhnliche Maß erhebt, und nach dem Gesetze, daß wir das Gewünschte leicht glauben, diese Stärke zu hoch anschlägt; auch wohl im klareren oder dunkleren Vorbewußtsein des dadurch beschworenen Unterganges. Dies Mächtigere muß uns sichtbar als solches dargestellt werden, sei es nun ein Bestehendes, eine Natur- oder sittliche Macht — wie das Gewissen im Macbeth — nur nicht umgekehrt, daß der Herausforderer eine sittliche Macht ist und einer unsittlichen unterliegt, darum muß es eine Leidenschaft sein, die — sei auch ihr Objekt ein sittliches — durch ihr Übermaß und Unmacht des Trägers in Schuld verfällt, d. i. unsittlich wird. Die Macht, die der Held herausfordert, muß eine überlegene sein, und er muß dies wissen, es, wenn auch nur schweigend, anerkennen. Er übernimmt also bewußterweise ein Wagnis, bei dem er umkommt. Wir müssen baldmöglichst den Untergang voraussehen. Aber eben dies Wagnis und die Kraft, die er dabei aufwendet, giebt dem tragischen Helden das Imposante. Zugleich aber verhält er sich in alledem leidend — denn seine Leidenschaft ist es, die ihn zwingt, anderes zu zwingen; so ist er zugleich ein Gegenstand des Mitleids. Shakespeare ist kein Asket. Lebensweisheit ist's, die er empfiehlt und lehrt; die Klugheit, die uns die Welt dienstbar machen lehrt. Solche, wie sie Lorenzo und Julia anwenden, straft er nicht; solche, die auf Schlechtes geht und auf das, was früher oder später inneres und äußeres Verderben herbeiführen muß, wie Jagos, Edmunds, Richards III., ist keine Lebensklugheit mehr; diese straft er, wie sie sich auch in der Wirklichkeit straft. Seine Kunst steht mit dem Leben, der Wirklichkeit durchaus in keinem Gegensatze. Er wird ihr nur soweit scheinbar

untreu, als in dem Gegensatze von Wirklichkeit und Kunst dies überhaupt schon begründet ist, da die Wirklichkeit nur in ihrer Gesamtheit geschlossen ist, die Kunst aber in jedem einzelnen Werke geschlossen sein, d. h. da dieses Ganze seine Bedingungen in sich selbst haben muß. Seiner Kunst Vorwurf ist der Weltlauf; ihre Seele das innere Gesetz des Weltlaufes. — In seiner Welt, die ganz die wirkliche ist, nur geschlossener und im Zusammenhange bloßgelegt, heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böse, was man in der Wirklichkeit so nennen würde, schön, häßlich desgleichen. Diese Poesie ist versöhnend, während man in wunderlichem Mißverstande jetzt die Poesie eine versöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem sie unseren Wünschen schmeichelt. — Der stilisierte „gemeine Weltlauf". — Die Handlung eine solche, die tragischen Charaktere solche, ihr Verhältnis zu dem Gegebenen ein solches, wie sie einen übeln Ausgang provozieren. Wie man die Tragödie einen Kampf von Rechten oder Berechtigungen nannte, so könnte man sie auch einen Kampf des Unrechts mit dem Unrechte nennen, in welchem beide unterliegen. Doch geht dies, wie jenes, nur auf eine Anzahl Fälle. — So ist bei ihm ein Boden gefunden, der nimmermehr wankend werden kann und der jedem Stoffe, sei er mythisch, historisch, Märchen oder Novelle, gerecht zu werden vermag, ohne dem Stoffe Gewalt zu thun. Derselbe, auf welchem alle Volksdichtung erwächst, den jeder Mensch, der höchstgebildete, wie der roheste, verstehen muß, wenn er auch vielleicht dem Halbgebildeten und Überbildeten trivial erscheinen mag. Der Zuschauer braucht in das Theater nicht einen besonderen Maßstab mitzubringen; denn der Vorgang auf den Brettern ist nach dem Maße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, so oft er über Handlungen urteilt. „Solches Thun, solche Menschen nehmen kein gutes Ende." Und er braucht nichts als seine eigenen Augen, seinen eigenen unverbogenen Menschenverstand; denn er wird durch keine Reflexion geblendet und irregeführt, er sieht alle Bedingungen seines Urteils in anschaulichem Leben vor sich. Er sieht das Mächtige, das ein Kühner herausfordert, er ist dabei, wenn dies geschieht; er sieht Situation und Schuld, er kann

den Rechnungsansatz selbst machen und nachrechnen von Ziffer zu Ziffer, von Position zu Position. —

Den Kampf in des Helden Seele, dieses Mangeln eben einer einzigen Anlage zu vielen anderen vorhandenen, diesen Mißton, der die Harmonie stört und den ganzen Menschen nicht dahin kommen läßt, wohin er kommen sollte, diesen Widerspruch, diese Gebrochenheit hat Shakespeare nicht willkürlich als Grundverhältnis des Tragischen, nicht als bloß ersonnenes Kunstmittel aufgegriffen, nein, er sah es in der menschlichen Natur und in der Geschichte als den letzten auffindbaren Grund des Schicksals der Menschen wirklich vorhanden und nahm es nur in seine Kunst herüber, weil er es fand, und weil er seine Kunst durchaus auf die Wirklichkeit gründen wollte. Höre man den ersten besten Menschen urteilen, so wird man vernehmen: Er hat diese gute Eigenschaft, diese, diese, und es würde ihm gelingen, was er will wenn der Mangel nicht wäre. Wenn der und der nur das nicht hätte; dies verdirbt, was alles andere an ihm gut macht. So ist diese Gebrochenheit, indem das konkrete Schicksal jedes einzelnen aus ihr hervorgeht, zugleich selbst das allgemeine Schicksal aller Menschen, alles Menschlichen. Dadurch, wodurch die Shakespeareschen Figuren schauspielerische Rollen, sind sie nun auch poetisch-wirkliche Menschen. Hebbel thut als Dramatiker, da das Drama es wesentlich mit der praktischen Seite der Menschen zu thun hat, ganz verkehrt, wenn er das Tragische in einen theoretischen Widerspruch verlegt und den praktischen für obsolet erklären will. Die extremen Fälle dieses Schicksals sind in Kunst und Wirklichkeit die tragischen.

Wenn philosophisch (nach Hegel) immer eine höhere geistige Stufe des Tragischen gefordert wird, so schreitet die Poesie umgekehrt, d. h. was der Philosophie die höhere Stufe, das ist der Poesie eine niedere, weil das sinnliche Moment, das ihr wesentliche, in jeder höheren Stufe der philosophischen Skala schwächer wird, die Anschauung, das Dramatische, Psychologische darin sich immer mehr in Reflexion, Rhetorik und Dialektik zerbröckelt. — Wie die Theologie früher, hat die Philosophie in neuerer Zeit die Poesie unterjocht und sich zur Stoff- und Gesetzgeberin der Poesie aufgeworfen und so,

unter dem Vorwande der Bildung, der Poesie eigenstes Wesen gefährdet. Die Poesie wird nur dann wieder sich erheben können, wenn sie frei gemacht wird von diesem Joche. So wurde im Drama die Hauptsache, das was die Sinne anschauen, zur Nebensache.

— Hamlets menschlicher Trieb kann sein individuelles Temperament, sein Naturell nicht besiegen; das ist's. Wo irgend möglich, ist solche Charakterisierung vom tragischen Dichter zu suchen; so kann und muß die individuelle Gestalt, die er schafft, so individuell und doch dabei so typisch werden, als nur möglich ist; dann wird kein Thun des Helden auffallen und die Kritik beleidigen; da es nun nicht auf Säulen oder gar Zierraten dieses Menschenbaues, sondern auf dessen tiefsten Grund gestellt ist, nicht aus dem Charakter, sondern unmittelbar aus dem Boden erwächst, auf dem der Charakter selbst erwachsen ist. — Solche Gegensätze sind Weichheit und Härte des Naturells. Ein tragischer Kampf der Art entstünde, wenn ein Mensch mit weichem Naturell hart sein sollte, oder ein harter weich; wenn ein allgemein-menschlicher Trieb von dem individuellen, bedächtigen, langsamen Naturelle Raschheit des Entschlusses gebieterisch verlangt; wenn ein edles Naturell gemein handeln soll (Brutus). — Der Streit des Menschen mit dem Individuum in sich ist der tragische Streit, wenn er sich nicht versöhnen, nicht hinausschieben, nicht vertuschen, nicht kompensieren läßt, sondern zum Untergange der Existenz führt. — Durch dies Neuermittelte findet die Ansicht, daß Reflexion der Tragödie und ihrem Zwecke schädlich ist, d. h. Reflektieren der tragischen Personen über Recht und Unrecht, tiefere Begründung. Denn so wird die Tragödie ein Kampf elementarer Mächte, ein Kampf zwischen den Grundbedingungen der menschlichen Natur, wie sie unabhängig von Philosophie, Religion, diesen selber als Bedingungen zu Grunde liegen. So können die Werke der tragischen Kunst selber Natur sein, nicht bloß Naturdingen nachgeahmt; und so müssen sie von allen Menschen verstanden werden, von allen Bildungsklassen, Religionen, philosophischen Sekten, und können alle überdauern. So steht diese Kunst selbständig neben Philosophie, Geschichte, Religion, weil sie aus denselben ersten Quellen

schöpft, ja noch naturwüchsiger als diese da; weil sie Hand in Hand geht mit der weltalten Volksweisheit, die Religionen, Philosophien, nicht allein Konventionen der Denkweise überlebt hat und noch überleben wird. — Also: Widerspruch einer unabweisbaren Aufgabe — durch Einstimmung mit dem allgemein-menschlichen Triebe — und dem Naturell dessen, dem die Aufgabe geworden. Hier treffe ich, wie es scheint, mit Goethe zusammen, denn sein „Sollen" ist doch, was ich hier Aufgabe nenne, sein „Können" (oder vielmehr Nichtkönnen) das der Aufgabe widersprechende Naturell. — Hierin ist nun Shakespeare urschaffend, wie die Natur, weil er seine Tragödie auf die elementaren Kräfte baut, nicht auf Ableitungen von denselben, wie z. B. statt Gewissens Religion, oder gar eine positive Religion. Und das Gewissen siegt, z. B. im Macbeth, hier nicht, weil es das Rechte, sondern weil es das Stärkere ist. Denn auch in seinem Trotze ist diese Stärke des Gewissens zu lesen, wenn derselbe auch nur eine unwillige Anerkennung, und diese sich für etwas anderes ausgiebt. Was Goethe das „Wollen" nennt, ist, dünkt mich, dasselbe mit dem, was er „Sollen" nennt. Nur weil in Fällen, wie in dem des Macbeth, die Willkür einstimmt in das Sollen, d. h. weil hier nicht bloße Überwallung, sondern Entschluß die Schuld einführt, nur das scheint Goethen zu der Verwechselung gebracht zu haben. Denn der Wille selbst, der sittlicher Natur ist, darf im Trauerspiele nicht beim Helden Platz finden, sonst wird die gegenstehende Macht, der er verfällt, zur unsittlichen und das Ganze ein Sieg des Unsittlichen über das Sittliche. Eben deshalb aber, weil Shakespeare auf dem Boden der Natur steht, (nicht als Gegensatz zum Sittlichen, hier ist der Weltlauf gemeint) und das Gewissen siegen läßt, weil es sich in Wirklichkeit, wenn auch nicht im Beginne des Kampfes, als das Stärkere, der Leidenschaft Überlegene erweist, ist er zugleich ein sittlicher Dichter; da der Weltlauf selbst im Zusammenhange ein sittlicher ist. Deshalb verweist Shakespeare auch nicht auf eine andere Welt, die die Schulden bezahlen soll. Dies ist das Gebiet der Poesie, das Gebiet der Sinnlichkeit, das sie nicht überschreiten darf, ohne ihre besten Kräfte einzubüßen. Sie bleibt

hier sinnlich und widerspricht eben darum doch nicht der Moral; sowie Mächte des Bewußtseins streiten, wird das Problem ein philosophisches, es steht dann auf der Reflexion, dann kämpft Gesichtspunkt mit Gesichtspunkt, das Feld des philosophischen Dialoges, und die Ausführung kann nur eine rhetorische werden. Auf jener Seite des Elementaren, der Sinnlichkeit und Anschauung stehen die Griechen, Shakespeare und Goethe; auf der Seite der Reflexion Schiller und die französischen Klassiker. Jener Werke werden den Philosophen ein so fruchtbares Material geben, wie die Wirklichkeit, die Natur und Geschichte, aber sie werden nie ganz im Gedanken aufgehen, so wenig wie diese; jede Philosophie wird sich an ihnen versuchen und Ausbeute finden, wie an der Wirklichkeit selbst; diese dagegen sind aus einer gewissen Philosophie oder aus einer Konvention hervorgegangen und sind nur für diese und mittels dieser zu fassen und zu genießen. — Also: Widerspruch einer unabweisbaren, durch die Natur gegebenen Aufgabe mit einem ebenfalls elementaren Stärkeren in derselben Natur, Widerspruch zwischen Aufgabe und Vermögen. Brutus unternimmt eine Aufgabe vom Freiheitstriebe diktiert, die im Widerspruche mit seinem sanften, menschlichen Naturell steht und geht daran unter, durch Schonung des Antonius. Im Lear ebenso; sein Leiden geht aus dem Widerspruche seines Naturells mit der Lage, in die er sich selbst gebracht hat. Goneril sagt das ausdrücklich: der Alte will noch immer den König spielen, nachdem er uns die Krone gegeben; lassen wir das zu, so wird seine Schenkung uns zum Hohne. Auch im Coriolan ist der Widerspruch seines Naturells mit der Aufgabe, die die Pietät ihm stellt. Im Egmont ist der Widerspruch seines Naturells, das sanguinisch-leichtsinnig ist, mit seiner Aufgabe, klug und vorsichtig zu sein. Aber dieser Widerspruch, der ein dramatisch und theatralisch sehr fruchtbares Motiv ist, wird bloß lyrisch ausgesprochen und nicht dramatisch-theatralisch ausgebeutet. Der allgemeinmenschliche Trieb der Vorsicht tritt ihn nur einmal an durch Oraniens Warnung und Abgang, — Oranien ist gewissermaßen das Gespenst in diesem umgekehrten Hamlet — und schnell ist dieser „fremde Tropfen“ aus seinem Blute ent-

fernt. Diese Vorsicht liegt nicht als Trieb in ihm selbst, der ihn mit seinem sanguinischen Naturell in inneren Kampf brächte, in dem dieses siegte, ihre Mahnungen kommen nur von außen. Der Keim ist da, aber nicht zur gegliederten Pflanze gezogen. — Das Problem in der Gestalt des Hamlet, oder vielmehr die Gestalt Hamlets überhaupt, hat Goethen nicht losgelassen; er bringt in seinen meisten Stücken jenen Gegensatz, aber in zwei besondere Gestalten verteilt, Clavigo, Carlos u. s. w. Wunderlicherweise ist der ganze Gegensatz im Faust, und die eine Seite davon auch noch im Mephistopheles besonders personifiziert enthalten. Dadurch verliert der Kampf dramatisch und wird ein mehr lyrisch-rhetorischer, d. i. ein Kampf der Meinungen, Lebensansichten. Auch im Othello ist dieser Widerspruch zwischen der Eifersucht, die in einem allgemeinmenschlichen Triebe begründet ist, also in einem Nichtglauben, und einem Naturell, das ganz einfältig und gläubig ist, ganz auf den Glauben gestellt, zwischen einem Argwohn und einem Gemüte, welches das Vertrauen selbst ist. — Auch im Charakterlustspiele ist dieser Widerspruch das dankbarste Grundmotiv. Vergleiche Holbergs geschwätzigen Barbier. Seine Aufgabe ist, sein geschwätziges Naturell zu besiegen, aber dieses ist unbesieglich und bringt ihn um Befriedigung seines Glückstriebes, der ihm jene Aufgabe gestellt. Papageno in der Zauberflöte. — Dieser Widerspruch, wie in ihm der tragische Kampf, wie aus ihm die tragische Schuld und der Untergang folgt und er selbst das tragische Leiden ist, ist zugleich der fruchtbarste Keim des guten Dramatischen und die Vorbereitung der daraus folgenden schauspielerischen Effekte. — Dieser Widerspruch oder diese widersprechenden Eigenschaften: der Antrieb zur Rache aus Pietät und das unlustscheue Naturell, oder Rachsucht und Unlustscheu sind das Wesentliche im Hamlet. Die anderen Züge seines Charakters, seiner Persönlichkeit sind nicht wesentlich; sie sind ihm gegeben, um das unangenehm Wirkende des Wesentlichen darin zu überkleiden, um unserer Sympathie für ihn den angenehmen Mischteil hinzuzuthun. Das Humane, Sanfte ist der Schwäche verwandt, die Redekunst, die theoretische Überlegenheit ist oft mit der praktischen Schwäche zusammen, desgleichen die Kunst und Lust des Intriguierens,

der Verstellung — eigentlich weiblicher Waffen. Das Grübeln, ein Begleiter des melancholischen Temperaments, der Kunstfreund, Schauspielerdilettant reihen sich ungezwungen dem Geistreichen an; die feine fürstliche Repräsentation, die bei aller Vertraulichkeit fremde Vertraulichkeit abhält, das Vornehme, Edle der Erscheinung gehören dem Stande, sind Kostüme. — Nur nicht zu vergessen, daß beide streitende Mächte auch aus der Situation sich sehr leicht erklären lassen. Auch ein Zahmerer als Hamlet würde durch solche Beleidigung zur Rache getrieben werden, und der Macht eines Königs gegenüber, der solcher Dinge fähig ist, als wir wissen, kann wohl auch ein Stärkerer eingeschüchtert werden. — Die Situation weckt einen Trieb, stellt eine Aufgabe, der der Mensch nicht gewachsen ist, oder zwingt ihn, eine solche Aufgabe an sich zu stellen, die mit seinem eigensten Wesen im Widerspruche ist, die er deshalb nicht lösen kann. Der innere Kampf ist das Leiden, der äußere bringt den Untergang. Er unternimmt ein Wagnis, in dem er umkommt, und zwar bewußt, im mehr oder weniger klaren Vorgefühle des Unterganges. Hier ist von Recht und Unrecht nicht die Rede. — Coriolan will Konsul werden; er unternimmt eine Aufgabe, die durch Volksschmeichelei führt, wobei er Rollen spielen muß; eine Aufgabe, der sein Stolz nicht gewachsen ist, und die daher mißlingen muß. Wenn er aber so stolz ist, warum will er Konsul werden? Das wäre das Wollen eines Ehrgeizigen. Da muß die Pietät ihn zwingen. Dadurch wird die Stärke der Pietät gezeigt, die am Ende ihn doch stürzt, doch nicht seinen Stolz, nur seine Rachsucht. — — Die dunkle Tiefe der Charaktere soll in der Kunst mit dem heiteren Reiche des Bewußtseins vertauscht werden, so will es die Philosophie; sie vergißt, daß das Poetische eben in jener dunkeln Tiefe wohnt und das heitere Reich des Bewußtseins nicht poetischer, sondern philosophischer Boden ist, und nicht der Anschauung, sondern der Reflexion, nicht dem Dramatischen, sondern dem Rhetorischen gehört. Licht wollen die Philosophen, aber der Poet Farbe. — — Seelen zu tragischen Charakterproblemen: er kann sich nicht unterordnen, er kann sich nicht schicken, nicht schmiegen. Er kann sich nicht verbergen, verstellen. Er

kann keinen Mut, keine Hoffnung fassen. Er kann seinen Witz, Spott nicht unterdrücken. Er kann nicht vertrauen, oder sich niemand anvertrauen; ein solcher könnte allerlei Rollen spielen, um denen auszuweichen, die, wenn sie sein Vertrauen hätten und wüßten, was ihm fehlt, ihm helfen könnten. Er wäre zuweilen schon daran, sich zu entdecken, und kehrte mit künstlichem Ausweichen wieder um. — Einer kann keiner noch so weisen Furcht nachgeben. Einer kann sich nicht beherrschen (im Lear alle, bis auf Edgar). Er kann nicht lügen. Er kann keinen Zwang ertragen, die Abhängigkeit von keinem andern. Die Situation müßte nun gebieterisch das von ihnen verlangen, was sie nicht leisten können. — Bei Schiller findet man solche Motive ohne Notwendigkeit einer Gestalt geliehen, oder doch vereinzelt, und mehr aus der Situation, als aus dem beharrlichen individuellen Wesen der Personen ausfließend, z. B. das zweckwidrige Thun der Maria Stuart bei der Zusammenkunft mit Elisabeth, wo sie sich in ihr Verderben schilt, wo sie klug ihrem Affekte gebieten müßte. Wenig Augenblicke zuvor war sie eine ganz andere, da sie schwärmte wie ein Pensionsmädchen, nicht wie ein Mittel- oder Mischding von mörderischer Buhl- und Betschwester. Shakespeare, wenn er einmal jene Szene gewollt hätte, würde aus ihren Bedingungen den ganzen Charakterkern der Maria Stuart geschaffen haben. Es wäre Unenthaltsamkeit, Unmacht über sich selbst gewesen, bei seinem Verständnisse des Passenden. Und in der That, das wäre der Charakter der historischen Maria Stuart gewesen. In Elisabeth hätte ihr die Gewalt über sich selbst gegenübergestanden, d. h. die Gewalt über ihr Äußeres, wobei sie gleich leidenschaftlich sein konnte wie Maria. — — Goethe trifft immer an dieses tragische Grundwesen, obgleich er seiner nie dramatisch mächtig wird, und in der Praxis gewöhnlich bei der bloßen Beschaffung des Materiales stehen bleibt, man weiß nicht, ob aus Absicht, aus Widerwillen gegen das eigentlich Dramatische, oder aus Mangel dramatischen Instinktes. So, wenn er sagt, der Verstand und eine zweckgemäße Leidenschaft dürften nicht in die Tragödie entrieren, es sei denn zum Nachteile des Helden; der blinde Zug, der den Helden dahin oder dahin

führe, sei sein Schicksal. Hier erkennt auch Goethe die dunkle Tiefe des Charakters an, das, was sich der poetischen Darstellung so willig anbietet, aber nicht erklärt werden kann und deshalb der Rhetorik und philosophischen Auffassung widerstrebt, als den Quell des Tragischen, und protestiert gegen alles Reflektieren der Charaktere über sich und ihre Intentionen. Das Dämonische. — Also die Situation zwingt ihnen eine Aufgabe auf, die ihrem innersten Wesenskerne entgegengesetzt ist, und sie gehen unter, weil sie diese nicht lösen können, die vergebliche Anstrengung danach ist das Leiden. (Die Sphinx ein Symbol.) Der eigentliche Kampf ist in der Seele des Helden. — Im Tasso hat Goethe den Melancholiker gezeichnet, und ist, Hamlet vor Augen, einen Schritt weiter in das Bereich des Dramatisch-Theatralischen eingedrungen. Hier ist jene charakteristisch-dramatisch-theatralische Figur des Widerspruchs vorhanden. Nur wird das Ganze zu einförmig, und der Vers klingt zu lyrisch-konventionell, ist zu langatmig für wirkliches Theaterspiel und läßt sich nur deklamieren, nicht sprechen. — Richard II., Hamlet, Lear sind Temperamentsmenschen, Macbeth, Coriolan, Richard III., Othello Leidenschaftsmenschen, Romeo steht in der Mitte zwischen beiden. Dort herrschen die kleinen Motive vor, hier die großen; denn die Temperamentsmenschen haben keinen Zweck, den sie erreichen wollen, umgekehrt, ihr Wesen widerspricht allem Zwecke, und sollen sie einen erreichen, so ist ein äußerer Zwang nötig, da sie selbst der Erreichung fortwährend entgegenarbeiten. Ihr Leben ist kein mächtig nach einer Richtung treibender Strom, wie bei dem Leidenschaftsmenschen, sondern eine Mosaik von Reizungen und Ausbrüchen des ihnen gehörigen Affektes, in welchen sich alle von außen erweckten fremden Affekte neutralisieren. So bei dem Melancholiker die unangenehmen, bei dem Sanguiniker die angenehmen Gefühle; — Goethe hat auch das sanguinische Temperament in einem Dramenhelden personifiziert, im Egmont, aber diesem fehlt es eben nach beiden Seiten des Handelns und Leidens. Eine Gestalt aber, die weder handelt, noch leidet, giebt wohl ein Genrebildchen, doch keine Tragödie, und nur ein tragisches Genrebildchen, wenn auch ein reizendes, ist Egmont. — Apollo-

nius in Himmel und Erde hat jenen Widerspruch in sich: er könnte glücklich sein und machen; wenn er den gesunden Leichtsinn besäße, den seine Situation von ihm fordert, so hat er das Leiden; da er sich aber nicht zur Schuld hinreißen läßt, geht er nicht tragisch unter. —

Bei Goethe wie bei Shakespeare handelt es sich stets um etwas Ideelles, um etwas, das über der gemeinen Wirklichkeit steht, die Charaktere sind Menschen, aber aus der ersten Hand der Natur, gleichsam Mustermenschen — nicht im moralischen Sinne. Die Darstellung aber ist so, daß sie das Ideelle in greifbare Wirklichkeit verwandelt und das Wunderbare so nahe bringt, daß es ist, als hätten wir mit diesen Menschen jahrelang gelebt. —

Tragische Probleme.

Tragische Probleme: Ungeduld, und eine Aufgabe, bei der Geduld und Selbstbeherrschung die conditio sine qua non ist — Lear, Coriolan. Gewissermaßen auch Romeo. — Naivität, zu große Offenheit, bei einer Aufgabe, die Verstellung fordert. Auch Stolz verachtet die Verstellung. Coriolan. Edelmut auch. Ein sanft gestimmtes Gemüt und eine Aufgabe, die Strenge verlangt. Hamlet, Brutus. — Ein skeptisches Gemüt und eine Situation, die Glauben verlangt. Ein träges und eine Situation, die Anstrengung verlangt. Hamlet, fett, kurzatmig. „Auch wär'st du so träg'" u. s. w. sagt der Geist. — Diesen tragischen Widerspruch finden wir schon bei Sophokles. Im König Ödipus ist der Widerspruch der Aufgabe, dem gedrohten Verderben auszuweichen, was nur durch Besonnenheit geschehen kann, mit einem leidenschaftlichen oder vielmehr affektvollen, leicht reizbaren Naturell, das jene Besonnenheit nicht hat. Wirklich geht diese charakteristische Figur, wie er immer nach klarem Verständnis der Lage strebt, und dieses immer wieder durch sein reizbares, jähzorniges Temperament gestört wird, diese Figur im kleinen, die im großen das Stück selber ist, durch des Helden ganze Rolle. Das ist die Ursache, warum dieser Ödipus das theatralischste Stück der Alten in unserem Sinne ist. Was aber den Unterschied von Shakespeare macht, ist, daß die Situation eine willkürliche ist, nicht ethisch, sondern positiv religiös gefaßt, eine Grille der

Götter, oder des Fatums. Dann ist die Fabel nicht geschlossen, es sind zwei verschiedene Stücke, Lajus, Ödipus. — In der Leidenschaft selbst ist eben schon der tragische Widerspruch, daß sie mit ihrem Affekte zusammen ist, daß dieser Affekt stets ihren Zweck zu vereiteln trachtet, den zu erreichen sie den Verstand anstrengt. Lear bringt sich in die Situation, sich nach anderen richten zu müssen, die nun Herrscher sind, was er früher war; sich nach anderen richten, sich in die Lage eines, der nicht herrscht, zu schicken, das kann er nicht; daran geht er unter. In solchen Fällen sieht der Held in der Schuld die Tragweite derselben nicht, aber es muß immerhin ein Erfahrungsgesetz, eine allgemein bekannte Regel sein, gegen die er darin sündigt. Und Lears Hauptschuld liegt doch in der Verstoßung der guten Tochter. — Weil ich wiederum eine Erzählung schreiben muß, worüber ich die sämtlichen Erwerbnisse meines nun wieder ein Jahr alten Studiums des Dramas verlieren könnte, so sei noch ein Satz von Goethe, der vieles von dem hier Entwickelten in nuce enthält, hierher gesetzt: Im Trauerspiele kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind (— bei offenem sehenden Auge, so würde die Shakespearesche Formel lauten) da- oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zwecke abführen; der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, (— das wäre der Affekt perennierend gedacht; denn in der Leidenschaft ist das Moment des Wissens, daher die Freiheit —) der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entrieren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden. —

Bedingungen des dramatischen Lebens.

Es zeigen sich uns drei Bedingungen des dramatischen Lebens. Das Schauspiel bedarf des Dichters, des Schauspielers, des Publikums. Der Dichter will Poesie, er will sein Talent austönen. Der Schauspieler will eine Unterlage für seine Kunst; das Publikum will Unterhaltung. Nun läßt sich der Fall denken, daß jeder dieser drei Faktoren sich auf Kosten der anderen beiden geltend macht. Im besten Falle wird daraus eine Einseitigkeit. Herrscht der Poet, so wird

der Schauspieler zum bloßen Sprachrohre, Vorträger, Deklamator, er kann sich nicht ausleben als Schauspieler, er wird höchstens zum denkenden, fühlenden Deklamator fremder Worte, was er nicht als seine eigenste Aufgabe ansehen kann, er thut, was er thut, mehr dem Dichter oder der Poesie zuliebe; herrscht der Schauspieler, so wird die Poesie übel daran sein, gewiß aber das Publikum weniger. Jedenfalls sieht man, ist es besser, das Schauspielerische herrsche vor. Denke man sich einen Schauspieler von großer, poetischer Anlage, so wird dieser ein besserer Autor sein, als ein Poet, der nicht große schauspielerische Anlage hat. —

Chronikalische Erzählung.

Warum machen die wilden Zeiten, wenn wir in der Chronik davon lesen, solchen Eindruck von kräftiger Frische, von natürlicher Großartigkeit? Die Ursache ist, daß wir eine Menge gleich wilder oder wenigstens derber Thaten, Worte, Gedanken finden, von denen die eine uns immer den Maßstab für die andere giebt, ohne daß sich etwas dazwischen findet, das nach unserem heutigen Maße gemessen werden müßte. Zugleich der Wechsel, dann der Mangel an Detail, welches wilde Großheit peinlich macht. Die Geschichten kommen mehr der Phantasie als dem Gemüte nahe, denn das Gemüt wird zumeist vom Detail affiziert, die Phantasie mehr vom Ganzen und Großen und einzelnen Momenten als vom Wechsel. Feine Züge machen gewaltsame Thaten unwahrscheinlich und peinlich. Dies ist zu merken für den historischen Roman, der, je weiter zurück er vor unserer Zeit liegt, desto weniger in unserem Sinne innerlich und psychologisch detailliert werden darf. Es muß eine Übereinstimmung aller Einzelheiten stattfinden — die poetische Wahrheit.

Episches, lyrisches und dramatisches Talent.

Die Bedingung alles poetischen Schaffens ist eine erhöhte Stimmung. Wenn der Gegenstand sich nicht völlig von der Stimmung loslösen, sie zum bloßen Hintergrunde und Beleuchtung machen kann, dann wird die Konzeption lyrisch. Der geringere Grad von Lebendigkeit der Phantasie, der ihre Gebilde unter den Bedingungen der Erinnerung darstellt, bezeichnet das

epische, derjenige Grad, dem sich das eigene Gebilde in völliger Gegenwart aufdrängt, das dramatische Talent. Bei beiden letzteren tritt das Gebilde als ein selbständiges Wesen aus dem Mutterschoße der Innerlichkeit heraus, wird objektiv, ein Ding, das dem Schaffenden gegenübersteht als auf sich selbst; bei der ersteren bleibt es innerhalb der Subjektivität; das gedichtete Leiden und Thun fühlt der lyrische Poet als sein eigenes, wenn er sich auch selbst in eine andere Persönlichkeit hineinversetzte; der epische und dramatische aber als das eines besonderen, von ihm selbst unabhängigen Wesens; der letztere fühlt diese Zustände seines Geschöpfes, wenn auch als eines fremden, doch mit derselben Intensität, mit der der Lyriker das eigene fühlt. Der Lyriker schaut Zustände, der Epiker Gestalten, der Dramatiker die Zustände von Gestalten. Die extensive Seite repräsentiert der Epiker, die intensive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifiziert. — Aus der Farbe oder Stimmung entwickelt sich zunächst die Mehrheit ihrer Faktoren in der Einheit einer menschlichen Gestalt, d. h. des Helden in seiner charakteristischen Figur — immer in dem Sinne, wie man von einer musikalischen Figur spricht — gewissermaßen die sichtbare Veräußerlichung derselben in einer aus ihnen zusammengesetzten Gebärde. So sah ich den Erbförster zuerst — ehe ich noch von der Fabel etwas wußte — in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: „So sollte man doch gleich die Bestien totschießen" — „Recht muß doch Recht bleiben" und „ich hab' unrecht." —

Einheit der Poesie und Schauspielkunst in der dramatischen.

Wir dürfen nicht des Helden Partei gegen das Schicksal nehmen in der End- und Totalstimmung; er muß selbst sein Verderber sein, aber, indem er es wird, müssen wir zwar das Ende voraussehen, dürfen aber die Sympathie für ihn nicht verlieren; er ist so, daß er unglücklich werden muß, aber wir müssen ihn lieben, obgleich er so ist, das ist die Hauptregel der Tragödie. — Rhetorik der Leidenschaften und Affekte, charakteristische; Rhetorik des Seelenzustandes der Personen ist im Drama jederzeit notwendig; schädlich aber und

zu verwerfen alle Rhetorik des Poeten. — Die dramatisch schöne Sprache ist die, welche mit dem Seelenzustande der Personen, den sie darstellt, zusammenfällt, die also den Schauspieler, der sich in Charakter und Situation versetzt, nicht zwingt, sie zu vernichten (L. Schröders Äußerung), sondern im Gegenteil. — Goethe nimmt zu den Regeln der Poesie noch die der Malerei — aber dem Dramatiker liegt näher die lebendige Malerei d. i. die in der Zeit, die Schauspielkunst, der mehr erlaubt ist. Der Philosoph sucht immer nach geistigem Gehalt, z. B. nach dem höheren Grade des Erhabenen, der Poet hat es mit Anschauungen zu thun, nicht mit Gedankenkombinationen. Je philosophisch höher dieselben, desto geringer poetisch. Die sogenannte Bühnengerechtigkeit und das Kunstwerk an sich sind nicht zwei neben einander gehende Arten, von denen man sagen kann, gut, wenn das andere dabei ist, wenn nicht, schadet's nicht. Sie müssen im Drama beide einander organisch durchdringen. Die dramatische Kunst ist eine Synthesis der beiden Künste, der Poesie- und Schauspielkunst.

Keine Tugendhelden. Tragische Formel Shakespeares.

Dadurch sind Shakespeares Tragödien so ewig wahr, daß er durchaus keine Tugendhelden vorbringt, nur Züge der Natur. Sie unternehmen ein Wagnis, zu dessen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja, die der entgegengesetzt ist, der das Wagnis gelingen könnte. Daraus folgt das tragische Leiden. Seine Helden haben alle etwas Imposantes; das läßt den Nachahmer leicht fehlgreifen, weil der wohlfeilste Weg, eine Gestalt imposant zu machen, der ist, daß man ihr ein tüchtig Teil von dem Übergewichte des höheren Begehrungsvermögens über das niedere giebt. Aber in Shakespeares Gestalten siegt nie die Freiheit, die Vernunft, auch nur vorübergehend; was in ihnen die Gewalt hat, was an ihnen imponiert, ist die Gewalt der Leidenschaft, eben die Gewalt, das Übergewicht der niederen Begehrungskraft über die höhere. Der wirklich vernünftige Mensch wäre überhaupt der ungünstigste Gegenstand für die Tragödie, schon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantasie in ihm. Es braucht deshalb kein Verbrecher zu sein. Bei Shakespeare ist das Tragische,

wenn ein Mensch seine Totalität aufgiebt und ein falscher Bruch eines einzigen Triebes wird. Wenn ein Begehren im Menschen so riesig anschwillt, daß eine förmliche Verrückung des geistigen und sinnlichen Organs entsteht, wenn eines davon alles Blut des Körpers in sich saugt, so daß die anderen darüber verkümmern; eine Aufhebung aller Harmonie, eine geistige Entzündung, die mit dem Tode des Organismus endet. Von seinen tragischen Figuren übt keine auch nur eine Tugendthat. Das ist's, worin Goethe Shakespeare gefolgt ist, nur daß er an die Stelle des Imponierenden die Liebenswürdigkeit des Helden setzt. Die Personen bei Shakespeare, in welchen das obere Begehrungsvermögen das stärkere ist, gehen nicht unter, z. B. Edgar. — Man kann das ganze Verfahren Shakespeares aus dem Streben nach dem Typischen ableiten. Die poetische Abstraktion geht auf den Typus, wie die philosophische auf die Idee. — Soll nun die Handlung ein Typus sein, soll sie, wie Lessing sagt, „zu ihrem eigenen Ideale simplifiziert werden" — so ist die Thätigkeit dabei eine doppelte, alle schlechthin individuellen Züge müssen entfernt, dafür typische hereingenommen werden; darauf muß alles Neuhinzuthun und Immerwiederausscheiden ausgehen; so müssen auch die Charaktere Typen sein, d. h. alles, was nicht zu dem Typus, der die Aufgabe des Stückes ist, stimmt, was nicht selbst ein Teil dieses Typischen ist, muß heraus. Die Szenen und Gespräche müssen Typen der erregten Natur oder des bloßen Lebens, gleichgültige Mimen nicht bloß des Staats-, Kriegs-, Geschäfts- und Gesellschaftslebens sein. Auch der Kausalnexus muß durchaus typischer Natur sein; alles im Drama muß sein, nicht, was wohl einmal ohne Unwahrscheinlichkeit geschehen konnte, sondern wie es immer geschieht, wie es die Regel ist. Das ist die einzig statthafte Idealität des Dramas, wie aller Poesie. Mit der reintypischen Behandlung ist die Geschlossenheit, Ganzheit, Einheit, Vollständigkeit, Übereinstimmung und Notwendigkeit d. i. die poetische Wahrheit gesetzt. —

Das Typische im Drama.

Auch bei der historischen Tragödie ist es die Hauptsache, den Typus im Stoffe zu sehen, dann alles, was zu diesem

Typus, der den ganzen Kausalnexus in sich enthält, nicht gehört oder ihn stört, wegzuthun; was nicht wegzuthun ist, in Schatten zu rücken, daß es sich nicht verwirrend oder aufhebend in den Typus eindränge. Dazu ist Epitomierung der Geschichte notwendig, wodurch z. B. ganze, lange Verhandlungen in eine Szene zusammenfallen. Die Konzentrierung hinsichtlich der Personenzahl, und die zur Charakteristik, Menschendarstellung notwendige Breite heißt die bloßen Werkzeuge, wo sie nicht zur engsten Fassung des Typus unentbehrlich sind, wegwerfen, und die Thäter der Thaten auch zu deren unmittelbaren Ausführern machen. Das historische Detail, und die Thathandlungen, die einander bedingen, und dieses Bedingen selbst steht nun nackt da, und muß durch poetisch-schauspielerisches Detail belebt und illusionsfähig gemacht werden, doch muß auch dieses Detail typisch sein. Dazu ist ganz ideale Behandlung von Zeit und Ort notwendig. Der Typus muß aus dem Stoffe herausgesehen, der Charakterwiderspruch gesucht werden, der den Typus zu einem tragischen macht, auch im historischen Drama. Die eigentliche Thathandlung muß kurz, rasch und trocken abgethan werden, die Spielszenen müssen wesentlich den Typus darstellen und den Grundgedanken des Stückes ausführen. — Es gehen also in der Tragödie drei Zusammenhänge neben-, über- oder durcheinander hin, der kausale, ideale (tragische); der schauspielerische (die Rollen); der pragmatische, der ethische und der psychologisch-plastische. Je mehr sie in einen zusammenfallen, desto besser die ethische, die pragmatische, die schauspielerische Reihe. —

Zum Dialoge bei Shakespeare.

Dialogische Figuren, besonders „die Herauswickelung". — — Je gerader die Linie, desto mehr Biegungen muß der Dialog machen. Gewöhnlich aber hat, wie das ganze Stück, so auch das Gespräch seine Verwickelung, die auf dem Punkte, wo man meint, sie muß sich entwickeln, sich neu verwickelt. Wenn es gilt, daß einer dem anderen etwas Wichtiges sage, dann tritt die analytische Form ein. Entweder mag sich der eine nicht bloßgeben, weil er nicht weiß, ob er trauen soll, oder seine Mitteilung und sein Charakter

ist so, daß er sich der Mitteilung schämt; oder er meint erst andere Punkte erledigen zu müssen, die den anderen vom Verständnis oder Eingehen abhalten können, oder er will die Wichtigkeit herausheben, oder er will den anderen nicht erschrecken und sucht ihn erst vorzubereiten, oder der Affekt überschlägt sich, er braust auf und kann nicht zur Mitteilung kommen vor Ergüssen des Affektes, die sich dazwischen legen. Oder es gilt, etwas zu melden, was man verabscheut, und der Abscheu vor der Sache geht auf ihre Erwähnung über, und man schiebt sie immer wieder durch ein Dazwischen, zu dem man den ersten, besten Vorwand nimmt, um eine Weile hinaus. Oder man bringt vorher, was die Erwähnung recht wirkungsvoll machen muß, ehe man an diese selber geht. Oder man hat den Zweck, den anderen erst recht zu spannen oder in die Stimmung zu bringen, in der man wünscht, er erfahre, was man ihm zu sagen hat. Auch bloße Ungeschicklichkeit kann unabsichtlich auf solche Weise verieren, was dann komisch wirkt oder, ist die Sache schlimmer Natur, durch den Kontrast sie noch schlimmer erscheinen läßt. Oder Gutmütigkeit will durch vorher gezeigte Teilnahme und halb ausgesprochenen Trost die Wirkung der Meldung schwächen, was aber nur noch mehr martern kann; oder es ist der Triumph der Schadenfreude, die mit dem, was der beste Bissen und Gipfel für sie ist, zögert, um den Genuß der Erwartung zu verlängern. Auch Pedanterie kann so verfahren. Kurz, der Motive, die dies Verfahren, zu retardieren, rechtfertigen, giebt es unzählige. Im „Erbförster" sind auch dergleichen, z. B. die Vorbereitungen vor des Försters Rat an Robert, seine Braut nicht zu verwöhnen. Besonders aber die Meldung des Forstläufers — Weiler — an den Förster von dem Schusse. Auch das Hinausschieben des Thüröffnens im fünften Akte gehört hierher. — Es ist dies zugleich eines von den Retardiermitteln, um Gehalt und Charakterdetail anzubringen, auch tragische Naturtöne; und überhaupt um das sich Überstürzen des Vorganges zu verhindern und uns die Situation einzutiefen, uns darin heimisch zu machen, dem an sich Hastigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen. Da nun das Drama alles konzentrierter, und gewissermaßen exzerpiert

wiedergiebt, die einzelnen Vorgänge auch härter aneinander rückt, so fällt in die Augen, von welcher Bedeutung dies unstmit tel sein muß. Auch lassen sich so bequemer noch allerlei erklärende Züge dazu bringen. Gar nicht davon zu reden, daß es das beste Vehikel für Theaterspiel bietet. Soll aus einer schnellgewordenen Situation wieder etwas entstehen, so ist dies Mittel unentbehrlich, weil, was wir als dringliches Motiv erkennen sollen, uns erst deutlich geworden und sich uns überzeugend eingetieft haben muß. Dies Mittel macht es uns erst möglich, eine reichere Handlung klar auseinander zu halten und den einzelnen Momenten Perspektive, dem Ganzen Haltung zu geben. Bloße Expositionsszenen können durch dasselbe unterhaltend werden. Es ist auch wirklich dasjenige seiner Mittel, das Shakespeare am meisten gebraucht, womit er besonders den Reichtum seiner Momente in Haltung bringt und seine großen, raschen Schritte balanciert, wie es den französischen Klassikern das Mittel ist, ihrer Armut aufzuhelfen. Wenn man es eine dialogische Figur nennen darf, so ist diese dramatisch das, was die Metapher überhaupt poetisch ist. Jedes solche Gespräch ist ein Bild des ganzen Stückes. Solche dialogische Figuren sind Gliederung des Naturlautes, Auseinanderhaltung des Seufzers, Inhaltsaufweisung der Interjektion — Monolog, Kampf, Bewegungsmühen, Meldung, Exposition, Ausweichen, Steigerung, Rat, Zurede, Umkehrung, Unordnung, das Analogon der lyrischen. — Parenthese, wenn der Angeredete vor der eigentlichen Entgegnung noch etwas anderes bringt. Das aus der Konstruktion Fallen, oder die Verwirrung, wenn Zerstreutheit, Vorausnehmen eines Erwarteten in Gedanken u. s. w. eine Rede verwirrt, die etwas anderes betrifft. Ein schönes Beispiel: Hamlets Rede über die üble Sitte des Trinkens in Dänemark, während er mit Horatio die Erscheinung des Geistes erwartet, wo zwar noch Aufmerksamkeit genug vorhanden ist, den Stoff der Rede fortzuspinnen, aber nicht genug, auch der Form Rechnung zu tragen. Das ex abrupto, wenn z. B. einer spricht, und die Association der Ideen, die sich an ein gleichgültiges Wort hängt, etwas dem Gegenstande des Gespräches Fremdes in das Gedächtnis bringt, wo der Kontrast vielleicht ein Lächeln ab-

nötigt, das aus dem Gesprochenen nicht verständlich ist. Dann das Abspringen, das absichtliche oder unabsichtliche von etwas, das unangenehm oder langweilig ist, auf einen anderen Zustand, das sich ein anderes Gespräch Ausbitten u. s. w. Das Nachsinnen mit seinem typischen Zubehöre. Dies typische Zubehör ist eben die beste Beglaubigung der Vorgänge, die dem Dramatiker zu Gebote steht. Die unbelauschten Züge zeichnen die Existenz. —

Nachahmung.

Die Poesie gründet sich auf Nachahmung. Aber sie ahmt nur das Wesentliche nach, sie wirft das Zufällige weg. Sie ahmt den Weltlauf nach, wenn sie erfindet, aber in ihm eben nur das Wesentliche, dasjenige, was sich jederzeit als wesentliches Zubehör ausweiset. Ihr Hauptaugenmerk geht darauf, durch Geschlossenheit dem, was sie aus dem Ganzen des Weltlaufes nimmt, das Gepräge eines Ganzen für sich zu geben, den Kreis abzuschließen. Ein solches typisches Zubehör ist Schuld und Strafe, Charakter und Schicksal, als Folge seines Thuns. Er zeigt uns Charakterformen verkörpert, die uns aus der Erfahrung bekannt sind. Es sind Menschen, wie wir selbst, in denen nach Hinwegnahme des Zufälligen ebenfalls einer jener Typen erscheint. Findet nun der Dichter in der Geschichte oder in seiner Erfahrung ein faktisches Zubehör von Schuld und Leiden, das ihn ergreift, und das auch andere zu ergreifen verspricht, so ist dies ein tragischer Stoff. Oft ruft uns, nach den Gesetzen der Association, ein einziger vom Dichter fruchtbar gewählter Zug — als Teilvorstellung — ein ganzes Zubehör von Zügen — eine Totalvorstellung eines vollständigen typischen Charakters ins Gedächtnis, und wir selbst müssen ex ungue leonem ergänzen. —

Einheit der Intention.

Der ideale, psychologisch-ethische Gehalt des Stoffes entwickelt, aber in der Darstellung. Er ist die eigentlichste Seele des dramatischen Stoffes. Es darf bei der Ausbildung desselben nichts als nur diese Seele zur Erscheinung kommen, nichts ihr Fremdes hinzu erfunden werden. Die Glieder dieses

Leibes sind die sogenannten schauspielerischen oder Theatereffekte. — Man kann die französische Form oder Methode die mechanische, die Shakespeares die organische nennen. Hierher gehört die Goethesche, die nur zu episch ist, dorthin die Lessingsche und Schillersche. —

Das Unterhaltende.

Ich glaube, Shakespeares ganze Theorie und Methode aus der Aufgabe, möglichst gut zu unterhalten, herleiten zu können. Möglichst gut und möglichst lange. Schlechte Unterhaltung wird man bald satt; um etwas zu beschaffen, das möglichst lange unterhält, in dem also das Unterhaltende eine Menge Modewechsel überdauert, muß dies Unterhaltende auf das rein Menschliche, auf das Bleibende in Welt und Menschen als Stoff beschränkt werden. Ferner so angeordnet, daß der Verstand bei öfterem Genusse der Unterhaltung immer noch neue Momente und Beziehungen finden kann, die das alte Interesse immer wieder erneuern können. Und so ist am Ende die Kunst nichts, als die beste Unterhaltung, und das Kriterium eines Kunstwerkes, daß es unterhalte, gleichviel ob es alt oder neu ist, daß es morgen unterhalte wie heute, daß das Interesse desselben nicht abnehme durch öftere Wiederholung, im Gegenteil mit jeder Wiederholung gewinne. Das Schauspiel steht jedem offen, es muß daher auf alle denken, nicht bloß einen Menschen, eine einzige Bildungs-, Alters- oder Geschlechtsstufe vor Augen haben. Greis, Mann, Weib, Jüngling, Jungfrau, Knabe, Kind soll das Schauspiel gleicherweise unterhalten, d. h. alle Kräfte des Gemütes zugleich, denn jene Altersstufen unterscheiden sich hauptsächlich durch das einseitige Vorwiegen einer derselben. Im ganzen sind alle Figuren Shakespeares, mit und ohne Absicht, gute Gesellschafter, selbst Hamlet ein ausgezeichneter. Vorzüglich seine Humoristen. Es ist allen seinen Figuren nicht bloß darum zu thun, wie es jetzt im Drama gebräuchlich ist, dem Zuschauer das nackt und bloß zu geben, was er von der Geschichte wissen muß; wenn sie dem Dichter diesen Dienst leisten, so fügen sie noch den hinzu, den Zuschauer durch die Art und Weise, wie sie dies thun, zu unterhalten. Darum ist bei

Shakespeare nicht bloß das Ganze durch Spannung interessant, sondern er weiß jeder Rede, jedem vorübergehenden Momente noch durch das Unterhaltende des Vortrages, durch Lebendigkeit und Charakteristik ein Interesse zu geben. Man denke an Szenen, die eigentlich ihrem Inhalte nach außer dem Stücke liegen, z. B. den Empfang der Schauspieler im Hamlet, dann, wie er sie entläßt und dem Polonius anbefiehlt, sie gut zu unterhalten. Darin liegt ein Hauptgrund, warum Shakespeare so selten peinlich wird, weil er uns nicht nur mit dem Stücke, sondern auch in dem Stücke unterhält. Und wie weiß er auf diese Weise die Absicht, zu täuschen, zu rühren u. s. w., zu verstecken. Dadurch gelingt es ihm, den Aufbau seiner Effekte so erscheinen zu lassen, als wüchsen sie von selber. Er ist in seinen Effektvorbereitungen scheinbar so unbefangen, als wüßte er selbst nicht von dem, was sich da während seiner Scherze vorbereitet, er scheint mit allem anderen mehr beschäftigt, als mit einem solchen Vorhaben, während andere Dichter häufig mit ihren Effektvorbereitungen selbst so beschäftigt und absorbiert sind, daß sie vergessen, den Zuschauer zu beschäftigen, daß er ihre Absicht nicht merkt. —

Schillers Wallenstein.

— Ich kenne keine poetische, namentlich keine dramatische Gestalt, die in ihrem Entwurfe so zufällig, so krankhaft individuell, in ihrer Ausführung so unwahr wäre, als Schillers Wallenstein; keine, die mit ihren eigenen Voraussetzungen so im Streite läge, keine, die sich molluskenhafter der Willkür des Dichters fügte. Keine aber auch, in welcher diese Unwahrheit und innere Haltlosigkeit mit größerem Geschicke versteckt wäre. Hinter zwei Decken; erstlich des Kostümes — Fürst, Feldherr, des Gebietens gewohnt — dann unter den reichsten Falten einer weiten, prächtigen Diktion. Jenes Kostüm ist in der That vollendet; der Heeresfürst, der Befehle gewohnte, reißt zur größten Bewunderung hin, aber der Wallenstein, der Mensch selbst, der eigentliche dramatische Charakter, der in diesem Kostüme stecken soll? Unter allen seinen Motiven ist nur eines wahr, die äußere Notwendigkeit; alle anderen sind geradezu unbegreiflich, und stets Handlung und

Wort im direkten Widerspruche. In den Reden zuweilen ein Macbeth, ein Coriolan, im Handeln oder vielmehr im Nichthandeln ein Hamlet. Die Handlung ist die des Hamlet: ein Mensch, der etwas thun soll und nicht kann, und endlich zur Strafe gedrängt wird, es zu thun. Hier wie dort sehen wir einen Menschen, in dem ein Gedanke vergebens ringt, aus eigener Kraft zur That zu werden. Die einzelnen Anstrengungen dazu werden allmählich zu einer äußeren Macht, die ihn zuletzt zwingt. So der vorgegebene Wahnsinn Hamlets, der den König erst aufmerksam macht; die Probe mit dem Schauspiele, die den König überzeugt von dem, was Hamlet will, und eine Intrigue hervorbringt, die endlich den Hamlet zum Handeln nötigt, wo es seinen eigenen Untergang hervorbringt. Dort Wallenstein, der mit den Schweden unterhandelt, wegen Verrates. Man kommt dahinter, eine Intrigue gegen ihn zwingt ihn zu dem, was er aus alleinigem eigenen Antriebe nicht zu thun im stande ist, aber auch erst dann, wo es mißglücken muß. Die Ähnlichkeit geht weiter. Hier spielt Wallenstein in seiner geträumten Überlegenheit mit den anderen Figuren, wie dort Hamlet. Hier der Rechenmeister, der sein eigen Leben hineingerechnet, dort der Feuerwerker, der mit seinem eignen Pulver auffliegt. Wie ist Hamlet ein solcher geworden? Ein geborener Fürst und das theoretische Studieren; dazu körperliche Einflüsse, Fettleibigkeit. Aber wie Wallenstein? Wie mußte der Mensch beschaffen sein, der in unruhigen Zeiten in so schwindelnder Schnelle vom gemeinen Edelmanne zum Reichsfürsten aufstieg, zu solcher Macht und Ansehen anwuchs, daß sein eigener Kaiser vor ihm zitterte? Man sollte meinen, es müsse ein Mensch gewesen sein von raschestem Entschlusse, ein Mensch, der die Gelegenheit beim Stirnhaar zu erfassen wußte, ein Mensch von kühn umgreifender Gemütsart, unbedenklich in den Mitteln, nie irrend in seinem Urteile über Menschen, und wenn ja, eher aus zu schlechter, als aus zu guter Meinung. Beides sagt auch der Wallenstein Schillers von sich aus: „Denn selbst den Fürstenmantel, den ich trage, dank' ich Verdiensten, die Verbrechen sind." So spricht er von sich, und wie ist er in seinem Handeln? Hier ist er Posas Bruder, sein Handeln der reine

Gegensatz seines Redens. Wahrlich, dieser Wallenstein wäre einfacher Edelmann geblieben, und dem Kaiser wäre es nie eingefallen, vor ihm zu zittern. In allem ist er das Gegenteil von dem, für was er selbst sich hält, er hält sich für kühn umgreifend und ist bloß zu kleinen Ränken fähig, nicht zu einer entschiedenen That; er hält sich allen überlegen und ist der Spielball aller. Wo er uns überzeugen sollte durch wirkliche That, da verweist er uns auf die Geschichte. Da können wir lesen, was er war und was er geworden; wie das geschehen, wie das möglich war, das mache der Leser mit sich selbst aus. Aber es ist ja auch Schiller nur zuweilen, wenn es ihm einfällt, mit dem historischen Wallenstein Ernst, eigentlich hat er ja im Sinne, uns die ideale Gestalt zu zeigen, die das Resultat seiner tragischen Studien war, die Gestalt, über die der Affekt keine Macht hat. — Wozu die Astrologie? Ist es dieser Aberglaube, der erklären soll, wie aus dem historischen Wallenstein ein Hamlet geworden? Nein. Er ist Hamlet von Haus aus, und die Astrologie giebt seiner natürlichen praktischen Schwäche nur den Vorwand, mit dem er sich bei sich selbst entschuldigt; hier muß der Aberglaube thun, was dort der Zweifel, wenn Hamlet sich sagt: Der Geist kann ein Versucher aus der Hölle gewesen sein; denn als alle Zeichen stimmen, worauf er vergeblich gewartet, handelt er denn nun? Nein; er sucht nach neuen Vorwänden, nicht handeln zu müssen. Ich kann mir denken, wie Shakespeare diese Schwäche Wallensteins behandelt haben würde, jedenfalls symbolisch; so daß seine Leidenschaft die dunklen Orakel der Sterne nach seinem Bedürfnisse und so, selbst unbewußt, gezwungen hätte, zu reden, was er wollte. Es wäre ein interessanter Versuch, das Emporkommen des Schillerschen Wallensteins nach seiner Natur nachträglich zu motivieren, aber eine mühselige Arbeit. Welche ungeheuren Maschinen müßten angewendet werden, den retardierenden Charakter durch die Gewalt der Umstände zu Handlungen zu zwingen, die ihn vom gemeinen Edelmann, sozusagen wider seinen Willen, bis zum Reichsfürsten und Kaiser neben dem Kaiser hinaufhöben. — Aber, hat er seine vor dem Stücke liegende Vergangenheit vergessen, so vergißt er im Stücke selber immer wieder, wer er eigentlich ist. Was be-

rechtigt ihn denn zu sagen: „Dein falsches Herz hat über mein gerades gesiegt"? Im ganzen Stücke haben wir nichts von dieser Geradheit seines Herzens gesehen; wir haben gesehen, daß sein Herz nicht die Macht hat, ihn zu einem einzigen geraden Schritte zu treiben, im Gegenteil. Seine Zweideutigkeit, in der er gegen den Kaiser und gegen die Schweden zugleich falsch ist, haben wir kennen gelernt, auch allerlei kleine Dinge, die nicht nach Geradheit aussehen. Daß er seine Briefe von Illo und Terzky schreiben läßt, und diese so in die Schlinge schiebt, aus der er seinen eigenen Kopf zieht; sein Benehmen in der Sache mit der Klausel, dann gegen Buttler, sind wahrlich keine Belege für seine Herzensgeradheit. Mir war's immer komisch, wenn ich an die Stelle kam: „Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet." Wie? kommt er sich selbst auf einmal als ein uneigennütziger Wohlthäter vor, oder will er's dem Publikum weismachen, er sei ein solcher gewesen? Nun wahrlich, er kennt das deutsche Publikum besser als sich selbst. Wie geht diese Furcht, dies Hamletsche Fliehen vor der That und der Verantwortung durch das ganze Stück und alle Personen. So möchte Gordon den Wallenstein gerettet wissen, aber als Buttler die Verantwortung auf ihn wälzen will, wie schiebt er sich diese vom Halse. Dieser Gordon ist ein widerliches Geschöpf der Sentimentalität, das dem historischen Boden ebensosehr widerspricht, wie alle Charaktere im Stücke, es sind Schauspieler unserer Zeit, die sich ein äußerlich täuschendes treues Kostüm jener wilden, unbedenklichen Zeit umgeworfen haben. Wallensteins Harnisch verwandelt sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheint oft wie ein Iffland'scher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im dreißigjährigen Kriege gewesen zu sein. Im fünften Akte verwandelt sich sein Kostüm in ein antikgriechisches. Wahrlich, der reale Wallenstein, und auch ein Shakespeare'scher poetischer, hätte nicht jenen Mantel idealistischer Resignation umgenommen; er hätte jedenfalls getobt, wenigstens innerlich, und wenn er eine Rolle spielen wollte, gewiß eine andere gespielt, als die eines sentimentalen Sokrates. Aber es war dem Dichter ja um eine Gestalt zu thun, die das Resultat seiner tragischen Studien illustrieren sollte.

So haben wir denn in seinem Wallenstein ein Bild, wie es ein Landschafter machen würde, der verschiedene Gesichtspunkte in einem vereinigen wollte. Wie breit ist die Rolle des Wallenstein angelegt, und doch bleibt er uns unverständlich. Shakespeare weiß mit wenig starken Strichen ein unendlich klareres Bild zu geben, selbst sein Hamlet ist ein Wunder von Bestimmtheit gegen diesen Wallenstein. Wie kommt das aber? Weil Wallenstein ein geistreicher Mann ist, der über soviel anderes wunderbar schön und geistreich sprechen muß und daher wenig Raum übrig behält, um das zu sagen, was er uns eigentlich sagen müßte. Und dann, weil dieser weite darüber gemalte Mantel die inkonsequente Zeichnung verbirgt. So knapp ausgeführt, wie die Shakespeareschen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonsequenz des Charakters allen denen ins Gesicht schlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menschen vor seinem Redeschmucke nicht sehen. Goethe hat Schwächlinge, aber er giebt sie für nichts anderes aus, er macht sie höchstens liebenswürdig, aber hier sollen wir Schwächlinge bewundern; Schiller bietet alle Kraft seines großen Genius auf, sie als Helden erscheinen zu lassen. Ein Held hat Intentionen, er reflektiert nicht; wenn er es thut, so ist es darüber, wie er seine Intentionen verwirklichen kann. Wallenstein hat keine Intentionen, ihn treibt nicht eine Leidenschaft, eine Absicht vorwärts, er weiß nicht, was er will. Bei einem Helden ist der Verstand im Dienste einer Intention, er will etwas; bei Wallenstein ist es umgekehrt, andere reden ihm zu, er selbst will nicht. Die Schillerschen Charaktere sind eher das Gegenteil der Shakespeareschen. Shakespeare würde aus dem Wallenstein dessen eigenes Ideal gemacht haben, während die Idealität, die der Schillersche hat, diesem von außen und widersprechend aufgeladen ist. Shakespeare, und nach ihm Goethe konstruieren den Charakter aus seiner Schuld, d. h. sie richten diesen so ein, daß die Schuld sich ohne weiteres aus dieser seiner Anlage erklären läßt. Von dieser Charakteranlage aus idealisiert nun Shakespeare den Charakter, so daß eben dasselbe, was ihn schuldig werden läßt, unseren Anteil an ihm erregt, zunächst die Kraft, schuldig werden zu können. Er verfährt mit seinen Helden aus Novelle oder Geschichte wie Tizian, Rembrandt,

Rafael mit dem Originale, das sie porträtieren; er macht eine Totalität aus ihnen, d. h. er idealisiert sie durch Steigerung des Wesentlichen, durch Fallenlassen des Unwesentlichen, durch Hervorheben des Zusammenhanges; er macht sie gleichsam sich selber ähnlicher. Dagegen hat Schiller sich das absolute Ideal des Menschen konstruiert; wenn er einen Helden idealisiert, so heißt das: er mischt Züge, die seinem Originale eigentümlich sind, mit Zügen jenes allgemeinen Ideales; er verfährt, wie ein Maler thun würde, der etwa die Venus von Milo in das Porträt einer beliebigen Dame hineinmalen wollte, gleichgültig, ob diese Züge nun einander widersprechen oder nicht. Es lag für einen Shakespeare nahe genug, was Wallenstein für den Kaiser gethan, Dienste, die, wie der Schillersche sagt, Verbrechen waren, und den Undank des Kaisers, als er ihn zu Regensburg den Fürsten opferte, die eben um jener Dienste willen ihn haßten, zu Motiven Wallensteins zu machen. Schiller stellt den Wallenstein so dar, wie ihm eine solche Schuld eben am fernsten liegen mußte. Was man von dem historischen Wallenstein weiß, wäre in eines Shakespeares Hand zu einem grandiosen Bilde geworden. Der Schillersche, ein Zungenheld, wie das deutsche Publikum sie gerne hat, spricht Dinge, die meist wundervoll schön sind, wenn man sie sich von Schiller selbst gesprochen denkt, und die ihm nicht leicht ein anderer nachsprechen wird; das meiste aber davon ist in Wallensteins Munde unwahr, wie die ganze Gestalt. Das Idealisieren besteht darin, eine Gestalt durch Erhöhung zum Ideale ihrer selbst zu machen; nicht darin, soviel als möglich Sentimentalität in einen gegebenen Charakter hineinzutragen, unbekümmert darum, daß die Gestalt dadurch aufgehoben wird. Ein sentimentaler Wallenstein ist gar kein Wallenstein mehr. Goethe maskiert die Schwäche nicht, Schiller aber giebt ihr einen blendenden Anschein von Kraft. Das ästhetische Urteil darf nicht vom sittlichen getrennt werden, wonach wir bestochen werden, in der Poesie ein Thun zu bewundern, das uns im wirklichen Leben mit Widerwillen erfüllt. So schlecht die Wirklichkeit sein möge, es ist mehr wahre Poesie darin, als in der idealen Verklärung der Schwäche, als in einer idealen Schattenwelt. Shakespeare würde uns auch für das

Bild des wirklichen Wallenstein interessiert haben, aber ohne zweideutiges Werben um unsere Liebe für ihn, und das ist's, was ich an Shakespeare sittlich finde, denn dem Schlechten soll unsere Liebe nicht gewonnen, unser Gefühl für das Gute und Schlechte soll nicht durch das Schöne verwirrt werden. — Nach Schillers Vorgange ist es fast unmöglich geworden, das Schlimme anders in der Tragödie zu bringen, als unter dem glänzenden Firnis des Schönen und Liebenswerten. Und unter Schillers Stücken wiederum ist das Gift am feinsten und sublimiertesten eben im Wallenstein. — Weit entfernt, daß Schiller eine unsittliche Absicht gehabt hätte, er war ein so streng sittliches Gemüt, daß ihm das Schöne immer, ohne daß er es weiß, ins Gute übergeht. Was ihn persönlich entschuldigt, das ist eben in seinem Wallenstein das Gefährliche, daß, wo er uns bloß ästhetisch für das Schlimme interessieren will, er uns zugleich moralisch dafür gewinnt; das Publikum hat diese Gutherzigkeit instinktmäßig herausgefühlt, und solche Gutherzigkeit am unrechten Flecke will es nun in der Tragödie, und wenn der Dichter auch grundsätzlich diesem Motive des Beifalls aus dem Wege geht, so kommt es gar nicht auf den wahren Grund, sondern meint, der Dichter habe gewollt, was ihm, dem Publikum, an Schiller so gefällt, aber er habe es nicht gekonnt. —

Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama.

— Durch die philosophischen Schulsysteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt, es hat keinen Nutzen von solcher Lektüre, es muß seine konkrete Richtung verlieren. Besser, man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philosophie aus, denn die, auf welche ich meine Untersuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menschlichen Natur aus. — Meine Beschäftigung mit Shakespeare ging lediglich aus dem Triebe hervor, als ausübender Künstler von ihm zu lernen; vom Standpunkte des Ethikers oder des ästhetischen Philosophen ihn zu betrachten, dazu entging mir mit dem Berufe der Wille. Ich betrachte seine Werke nach der

technischen Seite. Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich ein; das Handwerk der Kunst nenne ich den Teil derselben, der gelehrt und gelernt werden kann; wo das Handwerk aufhört, da beginnt erst die eigentliche Kunst. Gar mancher, oft nicht schlecht Begabte, bleibt lebenslang im dramatischen Handwerk stecken; gleichwohl führt der Weg zur künstlerischen Vollendung durch seine Werkstätte, und die glänzendsten Geister haben ihre Verachtung des Handwerkes durch die Unvollkommenheiten ihrer Kunstwerke bezahlen müssen. Der ausübende Künstler sollte daher die dramatische Kunst zunächst von keinem anderen Gesichtspunkte, als von dem des Handwerkslehrlings ins Auge fassen. — Unter allen Künstlern, die ich kenne, ist am schwersten bei Shakespeare das Handwerk von der Kunst zu trennen, weil sein Schaffen ein vollkommen organisches ist. Um die Gründe für das kleinste seiner äußeren Form zu finden, muß man ihn als Künstler, nicht als Philosoph betrachten. Betrachtet man die dramatische Kunst vom Standpunkte des philosophischen Ästhetikers, so fehlen in der deutschen Litteratur sehr tüchtige Führer nicht. Doch möchte ich nicht dazu raten, wenigstens nicht, ehe man des Handwerkes vollständig gewiß ist, praktisch wie theoretisch. Wer die dramatische Litteratur der neueren Zeit in Deutschland ins Auge faßt, wird dem üblen Einflusse des zu zeitigen philosophischen Studiums überall begegnen in dem qualitativ und quantitativ ungeheuren Übergewichte der Intentionen über das künstlerische Handwerk. Die Luft schwirrt von Seelen, die keinen Leib finden. Die ungeheuersten Aufgaben, neben völliger Unkenntnis der allerersten und einfachsten Mittel zur Ausführung auch der leichtesten dramatischen Aufgabe. Der feine Duft ist die letzte Hand der Künstlerin Natur an der Pflaume; wir beginnen die Schöpfung der Pflaume mit dem Dufte; wir fangen den Bau eines Turmes von der Spitze an. Ich glaube, nicht allein für den Künstler, für den Menschen überhaupt ist es kein Glück, wenn er zu früh an das Studium der Philosophie herantritt, wenn er die Dinge früher durch das Glas der Abstraktion, als durch das natürliche Auge kennen lernt; ich verkenne keineswegs den hohen Wert der Philosophie, nur meine ich, sie sollte der Schlußstein und nicht der Anfang unserer Bildung sein. Für den Künstler

ist der Nachteil ein doppelter, dessen beste Stärke im natürlichen Auge liegt. Es ist bekannt, daß bei Sängern die Ausbildung der Gesangswerkzeuge unter der gleichzeitigen Übung der Sprachwerkzeuge leidet; ähnlich schadet die Übung der philosophischen Abstraktion der Ausbildung der künstlerischen, die innerhalb der Anschauung vollzogen werden muß, während jene die Anschauung hinter sich läßt. Klagt doch selbst unser großer Schiller, daß er, wo er dichten wollte, unbewußt ins Philosophieren geraten, und umgekehrt. — In der philosophischen Betrachtung wohnt im Gedanken beisammen, was sich im Raume feindlich abstößt; sie kann verbinden, was die Kunst, ihr folgend, nur mechanisch zu verzapfen vermag; sie kann aus den heterogensten Erscheinungen ein Ideal bilden, weil sie von aller endlichen Bedingung zu abstrahieren vermag, ein Ideal, welches, poetisch nachgeschaffen, da die reale Erscheinung von ihren Bedingungen nicht zu trennen ist, zur Schattengestalt, zum Undinge wird. Die Philosophie nimmt, bei ihrer Betrachtung eines poetischen Kunstwerkes, von diesem, was sie handhaben kann, die direkt ausgesprochenen Gedanken; sie muß, was der Dichter den Sinnen zeigt, und was er unmittelbar zum Gefühle spricht, in Gedanken des Geistes übersetzen, wobei, wie bei allen Übersetzungen, oft das Beste verloren geht, nämlich das, was die Poesie zur Poesie macht, was ihr Denken und Schaffen von dem Denken, von der Spekulation der Philosophie unterscheidet. Der dramatischen Poesie ist die Gestalt und ihre Bewegung, das poetisch und schauspielerisch Überzeugende dieser Gestalt, die Leidenschaft wichtiger; dies übersetzt der Philosoph in die Idee einseitiger Berechtigungen und macht das, was dem Dichter das Mittel war, in seiner Betrachtung zum Zwecke. Untersucht der philosophische Geist die poetischen Erfordernisse, wie die des Erhabenen und Tragischen, so wird der ihm eigene Gang der Untersuchung ihn von Stufe zu Stufe zum Geistigen, Abstrakten hinaustreiben, unbekümmert ob die Poesie, wenn sie Poesie bleiben will, ihm folgen kann; wo ihr die Lebensluft ausgeht, da fängt der Philosoph erst kräftig zu atmen an; wie ihr wohl war, wo er sich beengt fühlen mußte. In der That ist das Aufsteigen im philosophischen ein Absteigen im poetischen Genügen; je näher der Erde, den dunklen Mächten

des Instinktes, die keine Frage thun nach ihrem Warum, desto gewaltiger wächst ihre wunderbare Gestalt, desto fester steht ihr Fuß; ihre Natur ist Gebundenheit, seine — Freiheit; je einträchtiger die gezwungene Ehe, desto entfremdeter sind die Gatten ihrer eigenen Natur. — Die Philosophie hat das unzweifelhafte Recht, den philosophischen Inhalt jeder Wissenschaft und Kunst, und so auch den der Poesie und ihrer Erzeugnisse, philosophisch zu erörtern; aber der junge Dichter, der sie bei diesem Geschäfte längere Zeit begleitet, kann leicht vergessen, daß sie die Poesie und ihre Werke nur philosophisch betrachten, aber nicht künstlerisch beurteilen, und noch weit weniger selbst künstlerisch schaffen zu lehren vermag; und je geringer sein poetisches Talent ist, desto stärker wird der Einfluß der gewohnten philosophischen Betrachtungsweise auf ihn wirken, auch beim poetischen Schaffen ihren Weg zu gehen, welcher der Richtung, die der Dichter einschlagen muß, geradezu entgegengesetzt ist. Er wird zum Zwecke machen, was ihm nur Mittel sein sollte; er wird sein Gedicht nicht als Dichter denken, sondern als Philosoph; nun wird seine Aufgabe so schwer als undankbar; er hat eine abstrakte Einheit in konkrete Mannigfaltigkeit, Gedanken in Anschauungen, in Gefühle und Sinnesempfindungen, Ideen in Leidenschaften, einseitige Berechtigungen in geschlossene, ganze Menschencharaktere zu übersetzen, wobei im besten Falle immer ein ansehnlicher Bruch übrig bleiben wird. Es ist leicht, Gerste in Spiritus zu verwandeln, aber er soll nun Spiritus wiederum auf Körner zurückführen; im besten Falle wird seine Arbeit eine dichterisch eingekleidete, philosophische Absicht, aber kein Gedicht, im schlimmeren Falle ein lyrisch-rhetorisches Rechten zwischen Gesichtspunkten, ein dialektischer Kampf von Schattengestalten; die Menschen werden philosophisch-abstrakte Gedanken, sie denken und reden philosophisch-abstrakte Gedanken des Dichters. Von allem dem, was er wissen will, wird er wenig oder nichts von den philosophischen Ästhetikern erfahren; ihre Werke werden dem schaffenden Künstler mehr schaden als nützen. Er muß von der unmittelbaren Anschauung der Wirklichkeit ausgehen. — Wer die deutsche Litteratur, und besonders die dramatische, seit kurz vor dem Beginne dieses Jahrhunderts, mit unver-

blendeten Augen ansieht, der muß zugestehen, daß die Gefahr, von der ich rede, die Gefahr des Einflusses der philosophischen Betrachtungsweise auf das poetische Schaffen, keine bloße Möglichkeit, noch weniger ein bloßes Wahngebilde der vorausgreifenden Furcht ist, er muß zugeben, daß sie schon eingetroffen ist, und nicht erst jetzt; er muß beklagen, daß schon mit der Knospe unserer neuesten Litteraturblüte der Wurm entstand und mit der Blume zunahm, die nun durch seine Schuld blätterlos steht. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Geist der lyrischen Dichtung am wenigsten dabei zu Schaden kam; denn in ihr will und soll der Dichter ja nur seine eigenen Gedanken und Gefühle geben; er hat besonders in Goethe und Schiller Blüten getrieben, die unverwelklich, aller Zeit trotzen werden, von keinen anderen übertroffen; ich sage, der lyrische Geist, nicht bloß die lyrische Gattung, denn viele der besten seiner Leistungen finden wir, wo man sie nicht suchen sollte — im Drama. Und dem Drama mußte jener Einfluß vor allem Schaden bringen, da in ihm die Poesie am meisten Poesie, am meisten unmittelbare Anschauung, sinnlich-begrenzte Darstellung sein muß. Denn die Gestalten der anderen Gattungen haben zum Stoffe und zum Schauplatz den unendlich dehnbaren inneren Sinn, zum Maßstabe lediglich die Phantasie; die Gestalten des Dramas werden von wirklichen Menschen reproduziert, und gemessen von den unbestechlichen äußeren Sinnen, vom Auge und Ohre. — — Noch eines durch seine Nachteile wichtigen Einflusses, der das deutsche Drama berührte, ist hier zu gedenken. Er kam von den alten griechischen Tragikern. Den zwei ältesten von ihnen drohte nichts von jener Gefahr. Ihre Zeit und Nation hatte noch nicht die Nabelschnur der Natur durchschnitten; ihre Bildung — und wer möchte diese ihnen absprechen! — war eine wesentlich poetische und künstlerische und keine philosophische, wie die Bildung unserer Tage. Unter mancher Entstellung der Natur durch willkürliche Konventionen hatten wir Poesie und Bildung verloren; nach beiden ging in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Streben der Deutschen; die damals aufblühende Philosophie bot ihre Hilfe zu beiden, und es ist begreiflich genug, wie, an das Schicksal des Pferdes

in der Fabel erinnernd, das den Menschen gegen den Hirsch zu Hilfe rief, der Helfer zum Herrscher werden konnte. Es war eine Ahnung dieses Ausganges, daß wir uns zugleich zu jenen Alten wandten, um bei ihnen die Poesie zu suchen, die uns fehlte, und die urwüchsig aus uns selbst zu entwickeln wir weder unserer Zeit, noch unserem Volkscharakter die notwendigen Bedingungen zutrauten. Indem wir aber Zugeständnisse, ohne die Nötigungen, welche dieselben rechtfertigten, mit aufnahmen, so gesellten wir zum ersten den zweiten Fehler, und unser Drama mußte jenen zweideutigen Gewinn für das ganze Feld der Poesie mit doppeltem Nachteile auf seinem besonderen Gebiete bezahlen. — Die griechische Tragödie stellt Heroen dar, ein Geschlecht, an Schönheit und Größe über den Menschen, welche sie spielten, und welche die Zuschauer des Spieles waren. Diese Mängel der Spieler vor der äußeren Anschauung auszugleichen, wandte man Maske und Kothurn an. Wir Neueren können den Gebrauch der Maske nicht begreifen; uns wiegt die Individualität schwerer, deren Ausdruck das Gesicht ist; während dieses der generischen Anschauungsweise der Griechen ein Körperteil war, wie ein anderer auch, und ihnen mehr an der Harmonie desselben mit den übrigen lag, als an einem überwiegenden Vortreten desselben. Der Kothurn ist, selbst wenn wir uns in die Anschauungsweise der Griechen zu versetzen suchen, ja, aus der Anschauungsweise jener Alten heraus, uns noch unverständlicher; denn die künstliche Verlängerung des unteren Beines mußte die Harmonie des Gliederbaues aufheben und durch die Gewänder hindurch beim Schreiten das Knie zu hoch erscheinen lassen, ein Übelstand, den ihr feines Gefühl an einer Bildsäule gewiß nicht ertrug. — Man nahm nun die feierliche Allgemeinheit und Gemessenheit, den mehr lyrischen Pomp und Nachdruck der Reden, wie er der übermenschlichen Gestalt und Schönheit von Heroen und dem bewegungslosen Gesichte angemessen war, in ein Drama herüber, dessen Personen Menschen waren, und dessen Darsteller ihr eigenes lebendiges, nacktes Gesicht trugen. Die philosophische Betrachtung kann ihrer Natur nach nicht auf solche Umstände der Anschauung eingehen, aber wer Sinne hat, deren Schärfe noch nicht durch die Gewohnheit gelitten hat, sich nach Innen

zu richten, wenn etwas außer ihnen zur Kenntnisnahme auffordert, d. h. zu reflektieren, wenn es scharf zu sehen gilt, die Augen zuzumachen, wo es gilt sie offen zu machen, der wird zugeben müssen, daß der Gebrauch der Maske, und was durch die Notwendigkeit der sinnlichen Übereinstimmung aller Teile der poetischen Wahrheit aus demselben für das griechische Drama folgte, eben eines der vornehmsten, unterscheidendsten Merkmale des antiken und modernen Dramas und zugleich einer der Gründe sei, warum das letztere sich hüten muß, von jenem zu entlehnen. — Wem das eben Gesagte nicht einleuchten sollte, der denke sich oder sehe, wenn er es sonst kann, ein Stück von Sophokles auf dem modernen Theater. Wenn der Schauspieler nicht unnötige, dem Ton, Rhythmus und Inhalt seiner Reden widersprechende mimische Künste anwenden will, so wird momentan sein lebendiges Gesicht zur Maske, seine Gestalt zur Statue erstarren müssen, ein mindestens ebenso unschöner Anblick als eine Statue, der man durch Farbe und Beleuchtung den ganzen vollen Anschein des wirklichen Lebens leihen könnte, nur dieses selbst nicht; wirkliches Leben, das den Schein des Unbelebten sich ankünstelt. Man denke sich Hamlet oder die Gräfin Orsina — in Masken gespielt! — Es ist ein thörichter Versuch, das altgriechische Drama ganz wiederherstellen, oder auch nur teilweise es in unser modernes deutsches hineinbauen zu wollen, jenes Drama, das eben darum so vollkommen erscheint, weil es nichts von anderen äußerlich entlehnt, sondern so ganz und gar bis in die äußersten Wipfel hinauf mit seiner Wurzel eines war; oder daß wir endlich auf den Einfall geraten könnten, in unserem Drama ein Ragout von dem Schmause aller Zeiten, Nationen und Gattungen chemisch zusammenzubrauen. Im Gegenteile müssen wir ein Drama suchen, welches unser sei, wie das griechische für die Griechen war; ein Drama, lediglich aus seinen Bedingungen entwickelt, nicht wie diese irgendwo, irgendeinst waren, oder endlich zu aller Zeit im Äther sein könnten, sondern wie sie in der Natur der Gattung unserer Zeit und unserer Volkstümlichkeit gegeben, wirklich sein können und wirklich sind; als Gattung einer Poesie, die selbst nicht aus dem flüchtigen Tage, sondern aus dem Großen und Ganzen unseres wirklichen Lebens organisch

hervorgegangen ist. — Den späteren in ähnlicher Weise auf unser Drama schädlich wirkenden Einfluß Calderons übergehe ich, weil er wenigstens die großen Männer nicht berührte, die wir, wie sie als große Denker und Dichter und als Bildner der Nation die Heiligenbilder unserer Verehrung sind, gern auch als Wegweiser und Muster alles unseres poetischen Schaffens aufrichten möchten. Nur hindeuten will ich noch auf unser Studium des größten Epikers aller Zeiten, des alten Homer, welches uns verleitete, auch rein epische Schönheiten in unser Drama aufzunehmen und es zum Orte machen zu helfen, wo, zu seinem Nachteile, die Reize aller Dichtungsarten aller Jahrhunderte sich ein verwirrtes und verwirrendes Rendezvous gaben. — Durch alles das entstand bei uns die Lehre vom abstrakten Kunstwerke, in welchem nicht der Geist, sondern die zufällige äußere Form entschied, ob es für lyrisch, episch oder dramatisch gelten sollte. So erhielten wir Gedichte, in denen eine Handlung nicht dargestellt, sondern dialektisch erörtert, lyrisch durchempfunden und episch geschildert wurde, sogenannte Litteraturdramen. Die Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Publikum hatte sie nicht erst fertig zu machen, und da die Aufführung dem Kunstwerke nicht zu nützen vermochte, so konnte sie natürlich nur schaden, und so war es nur folgerichtig, wenn man sie als eine Art Verunreinigung und Entweihung des Kunstwerkes ansah und es dem Dichter übelnahm, wenn er bei der Arbeit an die Aufführung gedacht zu haben und somit die Absicht zu verraten schien, sein eigenes Kind der Schändung zu verkaufen. Diese Folgerichtigkeit hatte eine andere Schule nicht für sich, welche das sogenannte Bühnengerechte mit dem poetischen Kunstwerke mechanisch verbinden wollte, d. h. deren Grundsatz es war, das Poetische und das sogenannte Bühnengerechte abwechseln oder im besten Falle gleichgültig neben einander hergehen zu lassen; denn in der einen Meinung waren sie und alle übrigen Richtungen unseres dramatischen Schaffens einverstanden, daß beides, das Poetische und das Bühnengerechte, durchaus verschiedene, ja wohl in manchen Fällen geradezu widersprechende Dinge seien. Gleichwohl hatten wir auf unseren Bühnen fast täglich den thatsächlichen Beweis vor Augen, daß poetische und theatralische

Wirkung nicht nur Hand in Hand gehen, nein, daß sie völlig eins sein können. Und dies Vorbild, wenn nicht aus unserer Nation im engeren Sinne, doch aus demselben Volksstamme, und fast aus denselben klimatischen und sprachlichen Bedingungen hervorgegangen, in Gesinnung und Religion und Bildung uns unendlich näher stehend als der unumwölkte Himmel jenes in Raum und Zeit durch unaussprechliche Kluft von uns geschiedenen Hellas, hatten alle Klassen der Nation mit einer Begeisterung begrüßt, die das innere Bedürfnis bewies; während das von den Griechen und Romanen Entlehnte, wie eine Art vornehmer Luxus, nur allmählich und zuerst nur bei den Gelehrten und durch ihre Bildung dem nationalen Charakter bereits Entfremdeteren Eingang fand. Und der Mann — unser Stolz, daß er ein Deutscher war — der zuerst und mit dem größten Nachdrucke auf dies stammverwandte Muster zeigte, hatte nicht allein als ausübender Künstler in seinen Dramen, sondern auch als Kritiker in seiner Hamburgischen Dramaturgie, für den Aufmerksamen Wege genug gebahnt zum Verständnisse dessen, worauf es hier vor allem ankam, vorzudringen. Er hatte gezeigt, daß die Poesie, die der Theaterwirkung fremd oder gar mit ihr unverträglich, eben keine dramatische war, und daß das echte Bühnengerechte eben nichts anderes sei als die natürliche Gestalt der dramatischen Poesie — das echte Bühnengerechte; denn auch das wies er bereits nach, daß es auch ein falsches gebe, bestehe es nun in bloß äußerlichem Schmucke der Szene für das Auge, in volltönender lyrischer Rhetorik für das Ohr, in einem bloß dichterischen Effekte, wo vorübergehend oder schlimmer gar für die Dauer des ganzen Stückes der Schauspieler zum bloßen Deklamator wird, oder endlich in willkürlich eingelegten schauspielerischen Effekten, in denen der Schauspieler sich eigenmächtig losmacht von der Hand des Dichters, um auf Kosten des Ganzen zu wirken. Was Lessing fehlte, war das tiefere Verständnis des Tragischen bei Shakespeare, welches wir bei Goethe wiederum in Betrachtung durchdrungen, aber in seinen Dramen einseitig von der gleichfalls dramatischen Bedingung des Schauspielerischen abgelöset finden. Wie die deutsche dramatische Litteratur, besonders in ihren dramatischen Leistungen, gleichsam eine Re-

produktion Shakespeares aufweist, wo man nicht bloß in den Grundanschauungen ganzer Werke eine Wiederaufnahme Shakespeareſcher Gedanken, ſondern auch häufig in den wirkungsvollſten Szenen abſichtliche Kopieen von Shakeſpeareſchen Szenen deutlich herauserkennt — ſo hatten ihre Heroen ſich in die Eigenſchaften geteilt, deren Geſamtbeſitz Shakeſpeare zum dramatiſchen Dichter macht, ſie hatten dieſelben aber mit ganz verſchiedenartigen, oft unverträglichen Einflüſſen von anderswoher verſetzt. Dieſe Vermiſchung ſcheint bei unſeren großen Dichtern in Weimar zuletzt eine grundſätzliche geworden zu ſein. In Schillers Briefen an Goethe finden wir öfters angedeutet, einmal auch nackt ausgeſprochen, den Satz, „ein Gedicht ſei deſto poetiſcher, je weniger ſtreng und vollſtändig es das Weſen ſeiner beſonderen Gattung ausdrücke.“ Dies iſt ſchon völlig herausgebildeter Gegenſatz zu Leſſings Meinung, „ein Drama ſei ein um ſo vollkommneres Gedicht, je mehr es Drama ſei; das Drama müſſe dramatiſche Schönheiten haben; was im Epos, im lyriſchen Gedichte höchlich zu loben ſei, das gereiche, ins Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes ſei nur an der rechten Stelle ſchön.“ Die neue Meinung ſiegte, Leſſings Einfluß ſank in demſelben Maße, als er unentbehrlicher wurde; wo er allein helfen konnte, war man ſeiner am liebſten überhoben; es wurde immer bequemer, geringſchätzig auf ihn und ſeine Bemühungen herabzuſehen, als ſie zu nutzen und von ihnen zu lernen. Und der thatſächliche Beweis ſteht heute noch zu erwarten, daß durch Vermiſchung der Gattungen etwas Poetiſcheres hervorzubringen ſei, als die ſtreng dramatiſchen Werke Shakeſpeares ſind. — Werfen wir einen Blick auf das geheimnisvolle Weſen, welches das „Bühnengerechte“ hieß, auf den Gegenſtand der Verachtung der exkluſiven Dichter, die Milchkuh der ſogenannten Macher, das notwendige Übel für die Männer der Mitte, welches ſie gering zu ſchätzen vorgaben und doch im Schweiße ihres Angeſichtes ſuchten. Seine Geſtalt war eine doppelte, je nachdem es einem bereits fertigen „Kunſtwerke“ nachträglich beigebracht oder einem neu zu fertigenden zu Grunde gelegt wurde, welches letztere dann, weil es mehr äußere Kunſtfertigkeit als künſtleriſches Vermögen in Anſpruch nahm, zum Unterſchiede von jenem ſogenannten Kunſtwerke

wohl ein Kunststück zu heißen verdiente. Es bestand aus einzelnen Handwerkskniffen, die weder organischen Zusammenhang untereinander, noch zum Gegenstande eine notwendige Beziehung ansprachen, meist von alleräußerlichster Art; ihre Anwendung verlangte weniger Kühnheit, als stumpfe Gleichgültigkeit gegen alle edleren Anforderungen von Geschmack und Bildung; ein wirklich poetischer Geist und eine edle Natur waren die größten Hindernisse des Gelingens. Auch wirkliche dramatische Kunstwerke, die für die Aufführung gedacht sind, müssen es sich gefallen lassen, noch einmal für die Bühne eingerichtet zu werden. So die Shakespeares. Man mißverstehe mich nicht dahin, als erklärte ich mich gegen alles und jedes Streichen bei Shakespeare; ich bin nur gegen jenes zweckwidrige Streichen, wodurch der kausale Zusammenhang des Vorganges und die Notwendigkeit seiner Tragik aufgehoben und ein falsches Verhältnis der Teile und ihrer Bedeutung unter sich und für das Ganze hervorgebracht wird. Und nicht allein dies geschieht; wir haben es oft genug erlebt, daß selbst Schauspieler selbst aus ihren eigenen Rollen Stellen entfernten, welche sie, wenn sie Schauspieler genug waren, ihr eigenes Interesse zu verstehen, vor allen anderen hätten hegen müssen. Leider muß gesagt werden: unter dem vereinten Einflusse der Macher und der exklusiven Dichter haben viele Schauspieler die Natur ihrer Kunst so gänzlich verkennen gelernt, daß sie auch in wirklich dramatischen Gedichten die lohnendsten Schauspieleraufgaben oft gänzlich übersehen und sie entweder als „undankbar" entfernen oder, was schlimmer, zu lyrisch-rhetorischen Wirkungen verwenden, womit sie gegen des Dichters, des Zuschauers und ihr eigenes Interesse deklamieren, statt zu spielen und darzustellen. — — Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich, einen Teil, der gelehrt und gelernt werden kann, und über welchen hinaus die eigentliche Kunst erst beginnt. Das Genie bedarf ihrer nicht, auch nicht der Rückführung des Wertes der einzelnen Kunstmittel auf ihr jedesmaliges Verhältnis zum Kunstzwecke; es bedarf keiner besonderen Vorschrift, denn das ist eben sein Wesen, daß es in einer und derselben Anschauung alle Bedingungen der Gattung, und alle nach ihrem relativen Werte umfaßt. Wir aber stehen

ohne Ausnahme noch als Lehrlinge und angehende Gesellen des dramatischen Handwerks vor jenem einzigen Meister der dramatischen Kunst, und dennoch —! — Es ist nicht streng genug zu rügen, in welcher unverantwortlichen Impietät nicht allein die meisten einrichtenden Regisseure, auch die meisten Theaterintendanzen und Direktionen und Personales, bis zum geringsten Statisten herab, mit Shakespeare verfahren, den sie doch nicht entbehren können. Das elendeste neuere Machwerk hat sich größerer Rücksicht von ihnen zu rühmen, als die vortrefflichsten Werke des größten Dramatikers, der fast allein die Würde ihrer Bühnen aufrecht erhalten muß. Man hat eben keine andere Rücksicht als den eigenen Nutzen, und beschwichtigt, was selbst der Eigennutz, wenn er nicht ohne alle Einsicht ist, an diesem Verfahren tadeln muß, damit, daß „Shakespeare nicht tot zu machen sei". Man kann den Satz ihnen zugeben, denn wahrlich, sie haben alles gethan, was möglich war, die Wahrheit desselben zu erproben. Und da ich den alten königlichen Lear Shakespeare der Kindlichkeit seiner dankbaren Töchter, der deutschen Theater, überlassen muß, so ist freilich zuzugeben, daß äußerliches Schneiden und Zusammendrängen allein gewiß nicht im stande ist, die Wirkungsfähigkeit seiner Dramen vollständig aufzuheben. Denn er hat schon vor der poetischen Ausführung das dramatisch Wirkende seines Stoffes so energisch zusammengedrängt, und das Wirkungslose als Wirkungswidriges, denn ein drittes giebt es nicht, so unerbittlich hinausgewiesen, daß die Schere des Einrichters sich nur an der freien Entfaltung versündigen kann, die der Dichter nach solchem Verfahren der Darstellung seines Vorganges vergönnen durfte, um alle störende Absichtlichkeit der Wirkung zu entfernen. Aber jene dramatische Absicht, in welcher der engste Kern der Fabel schon die dramatische Wirkung des ganzen Stückes im Keime in sich enthält, ist nicht nachträglich erst in ein Stück, dem dies fehlt, hineinzubringen, am wenigsten hineinzuschneiden; der Einrichter eines sogenannten abstrakten Kunstwerkes, in welchem jener dramatische Keim entweder gänzlich mangelt oder doch zum dramatischen Baume sich nicht entfaltet hat, muß sich daher begnügen, für die eine große, selbstthätig aus dem Innersten herausdrängende und bis in die äußersten

Zweigspitzen schwellende dramatische Wirkung eine Anzahl kleiner, einzelner, äußerlicher einzusetzen. Zunächst nun spitzt er die Aktschlüsse zu, wodurch die Stetigkeit des Ganzen aufgehoben, und auf dessen Kosten der einzelne Teil emanzipiert wird; diese Spitzung gerät dadurch, daß das Charakteristische, wenn welches darin vorhanden ist, zurück- und die abstrakte Handlung in den Vorgrund tritt, zu einer mehr lyrischen als dramatischen Steigerung des Momentes; ferner sucht er das Abtreten der Personen entweder durch epigrammatische Zuspitzung oder durch lyrisch-deklamatorisches Anschwellen der Rede herauszuheben, was in der Theatersprache „Abgänge machen" heißt. Der Macher eines solchen neuen Stückes verfährt dann in ähnlicher Weise. Zunächst faßt er ins Auge, „was die Zeit bewegt", so heißen für ihn oft jene kranken Paradoxieen des Denkens und Fühlens, die hervorgegangen aus der Geburtsstätte unserer Kleidermoden, wie diese, erst frappieren, dann unvermeidlich und zuletzt, wenn eine neuere sie verdrängt, um dieselbe kurze Tagesreise zu machen, lächerlich werden; jene Fragen, welche die Geistreichen so aufregend beschäftigen, den Verständigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfschütteln abnötigen können, jener grillige, äußerste Fransenbesatz am Gewande der Zeit; dabei versteigt er sich auch wohl zu wirklichen Fragen des Jahrhunderts, auf die aber niemand weniger zu antworten geschickt ist, als die Poesie; dann nimmt er prüfend durch, was irgend in der letzten Zeit auf den Brettern Glück gemacht und, leichtverkleidet wiedergebracht, noch einmal dort Glück zu machen verspricht. Aus all diesem letzteren sucht er seinen Stoff zusammen, denn das organische Entwickeln eines Ganzen aus einem einzigen lebensvollen Keime ist seine Sache nicht; von dem ersteren entlehnt er seine Rhetorik, denn das mechanisch zusammengebrachte Werk hat kein eigenes Herz, keinen eigenen Odem; daß es als solches nicht selbst seinen Körper schaffen kann, dies beunruhigt ihn nicht; um so weniger wird es Widerstand leisten, wenn er seine kleinen Theatereffekte hinzubringt, die, ebenfalls zusammengelesen, weder unter sich, noch mit der Natur des Stoffes irgendwie in notwendigem Zusammenhange stehen. Nun leimt er seine Aktschlüsse, Abgänge und die unvermeidlichen Reden zwischen diesen großartigen Momenten,

entweder zu einer Mausefalle für die geschickt geköderte Neugier oder er fügt sie zu einer Maschine zusammen, welche die Säfte des Zuschauers durch geschicktes Prickeln nach den Thränendrüsen kitzelt, und den sinnlichen Schmerz der Überfüllung derselben, nach vier Akten langer, wohlberechneter Steigerung, im fünften mit der sinnlichen Lust ihrer Entladung bezahlt. Und selten wird er sich verrechnet haben; denn so angelegentlich, wie irgend einer, der ein Günstling werden will, Launen und Schwächen seines Herrn, hat er Launen und Schwächen des großen Publikums studiert und weiß, daß auf einen geglückten, auf die Stärken der Menschen angelegten Plan, immer drei durch Benutzung ihrer Schwächen gelungene kommen. Von allen diesen Richtungen des sogenannten dramatischen Schaffens unserer Zeit kommen wir immer wieder auf die Frage zurück, von der wir ausgingen, auf die sie alle uns keine genügende Antwort geben können. Wir verlangen von einem dramatischen, wie von jedem anderen Kunstwerke, vor allem anderen, daß es ein Organismus sei, daß es an jeder Stelle alle seine Bedingungen, und alle in der innigsten Durchdringung in sich habe; bei der abstrakt-poetischen Schule fanden wir, daß sie nur eine Bedingung ihres Daseins organisch durchbilde, die anderen dagegen als ein Fremdes, Störendes von sich weise, bei der akkommodierenden, daß sie die verschiedenen Bedingungen nur mechanisch verbunden enthalte, bei den Machern endlich, daß sie von einer organischen Verbindung gänzlich absehen und das Kunstwerk lediglich auf dem mechanischen Wege im Kunststücke suchen. Und so bleibt uns denn nichts anderes übrig, als, so gut wir können, selbst die Antwort auf unsere Frage zu suchen. — Die Schwierigkeit, das zu lösen, was ich als Aufgabe fand, hat mich oft an meinem Talente zweifeln gemacht. Doch hat der Gedanke, anderen zu nützen, die ihre Kraft im Ringen mit dem Irrtume noch nicht verzehren mußten, mich beharren lassen. Der jetzige Stand der Dramatik rechtfertigt meine Studien. Ich kam aus einem Schiffbruche; die noch übrige Kraft setzte ich daran ohne Studium; ich fand Freunde, Ermunterer, vor allem in Ed. Devrient. Ich mußte der Kritik in vielem recht geben, in anderem, was sie nicht berührte, fand ich selbst Zweifel. Die Art der Kritik belehrte

mich nicht. Die Not unserer Bildung ist nicht die Armut, sondern der Reichtum. Wir haben überall genascht; es fehlt uns nicht an Rat, es wird uns zuviel erteilt. Wir müßten eher vergessen, als hinzulernen. Der Instinkt hat seine Unbefangenheit verloren. Doch aus der Irre, in die wir durch Reflexion geraten, kann uns nur Reflexion befreien, wir müssen uns durch sie von ihr befreien. Und sollte es mein Schicksal sein, daß ich an die Findung eines Weges meine letzte Kraft zusetzte und ihn nicht selbst begehen könnte, so wird er vielleicht anderen zu gut kommen. Habe ich manches nicht gebilligt, was der Nation heilig geworden ist, so kann ich mich nur mit der Gewissenhaftigkeit meines Strebens rechtfertigen. Ich habe auch meine eigenen Wünsche und Vorurteile für nichts geachtet. Mir war es darum zu thun, das Wesentliche der Aufgabe zu finden und es abzulösen von historischen Einflüssen. Die Philosophie hat ein Ideal dargestellt, sie kann von individuellen Bedingungen absehen und die abgelöseten Begriffe neu verbinden. Der Dichter kann das nicht. Ich gehe den Weg als Praktiker. Man hat nicht allein die dramatischen, auch die lyrischen und epischen Schönheiten zu einem Ideale verbunden, das nur abstrakt genommen Existenz hat, das aber durch praktische Verwirklichung zur Ungereimtheit wird. Die philosophische Abstraktion hat sich der dichterischen untergeschoben. Man sagt mir: nachtwandle fort, besser als thatlos stehen bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr. Einmal in den Apfel der Erkenntnis gebissen, muß man weiter und weiter; halbe Einsicht ist schlimmer als keine. Ich muß suchen, durchzukommen. Die Verwirrung ist zu groß, das Dramatische ist verloren gegangen. Man hat nicht allein die Schönheiten aller Zeiten, sondern auch ihre Konventionen, nicht allein die dramatischen, sondern auch die epischen und lyrischen ins Drama hinübergenommen; unser Unglück ist nicht der Mangel, sondern der Überfluß an Mustern. Ich muß mir meinen Weg suchen und tröste mich, wenn nicht mehr mir, so kommt er anderen zu gut. Das Schlimmste ist, daß wir jetzigen unsere beste Kraft im Wegsuchen verlieren müssen und meist wohl am Anfange desselben liegen bleiben. Unsere großen Dichter hatten sich eine andere Auf-

gabe gestellt, als die dramatische; das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müssen. Die Bildung, die sie uns brachten, kommt uns allen zu gute, und wir müssen dankbar sein. — —

— Shakespeare ist der Spiegel, nicht das Spiegelbild seiner Zeit. Er zeigt uns die Leidenschaften seiner Zeit dramatisch in den Kämpfen handelnder und leidender Menschen; aber nirgends ist er selbst lyrisch in den Kampf hineingerissen, den er darstellt, mit so wunderbarer Kraft der Anschauung er sich auch in jede seiner Personen zu versetzen weiß, so daß er, wie Gervinus sagt, ihre Gedanken mit ihnen denkt und ihre Sprache spricht. Das Publikum ist seine berufene Jury. Der ganze Fall wird von den Geschworenen vernommen, die ganze Handlung ereignet sich vor ihren Augen; kein Beweggrund bleibt ihnen verborgen; denn der Beweggrund ist es, der dem Handeln das Urteil spricht; nichts wird beschönigt, nichts halb gezeigt, um das Urteil der Geschworenen zu irren; wir sehen, wie der Schuldige war, ehe er schuldig wurde, den Keim, aus dem der giftige Baum emporschießt, den Samen der Leidenschaft, wir sehen ihn wachsen, bis er die Vernunft überwächst. Wir sehen den Menschen schuldig werden, wir sehen ihn, mit ihren Folgen kämpfend, die Schuld vermehren und endlich an ihr untergehen. Mitleid mit der menschlichen Schwäche faßt uns, die Stärke imponiert selbst noch am Gefallenen. — Aber über alles das weiß er uns hinauszuheben auf den Standpunkt seines eigenen unbeirrten sittlichen Urteiles. Nicht die sogenannte Idee, die der Gegenstand der Leidenschaft ist, die Leidenschaft selbst begehrt, wird schuldig und kämpft; der Stern bleibt unverrückt und ungetrübt, aber der Mensch, der ihn durch Schuld erreichen wollte, stürzt mit gebrochenem Flügel in die Tiefe; nicht das Schöne geht zu Grunde, nur die Schuld; die Wirklichkeit ist weder das Gute noch das Schlimme, weder das Schöne noch das Häßliche; sie hat beides in sich, dem Menschen steht die Wahl offen, und sein Schicksal hängt an seiner Wahl. Im neueren Drama dagegen, wie fast in der ganzen neueren Litteratur, ist der Dichter selten der Spiegel, meist das Spiegelbild der Zeit, sind die Leidenschaften der Zeit nicht der objektiv behandelte

Stoff, sondern sie diktieren ihm subjektiv den Stoff, sie sind nicht der Gegenstand seiner Darstellung, sondern die maßgebenden Mächte derselben, es erscheinen die Menschen und Verhältnisse nicht in eigener Gestalt und Farbe, sondern durch das parteiisch gefärbte Glas einer herrschenden Leidenschaft angeschaut. Der neuere Dichter ist nicht mehr der Richter des Falles, er ist der Anwalt der unterliegenden Partei, er verwirrt das Bild des Falles, er macht die Ausnahme zur Regel, vermäntelt und beschönigt hier, entschuldigt und verdächtigt dort, schiebt die Schuld von dem Angeklagten auf die Situation, auf die Zeit, auf den Richter selbst, macht ein Ding aus dem Helden, um nur unser Mitleid ihm zu sichern, zu Hilfe nimmt er die Leidenschaften des Tages, die menschlichen Schwächen der Geschworenen, um sie in die Parteinahme für seinen Klienten hineinzureißen; im Helden fällt nun nicht ein Schuldiger, sondern ein Opfer der materiell mächtigeren Gegenpartei; sein Ausgang ist nicht die Folge seiner Schuld, sondern das Los des Schönen auf der Erde; der Haß des Publikums hilft das Schöne an dem rohen Schicksal, das Ideal an der schlechten Wirklichkeit rächen; und so ist es nur zu loben, daß in dem Stücke eigentlich niemand spricht, als der Dichter selbst, denn es ist in der That niemand anderes der wahre Sieger und der eigentliche Held des Stückes, als der geschickte Advokat, der glänzende Redner, der tapfere Verteidiger und Rächer des ungerecht Gerichteten, der Dichter in seiner eigenen vor Vortrefflichkeit glänzenden Person. Die meisten Katastrophen unserer Tragödien und Novellen sind dergleichen Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen, ersonnen von dem Anwalte zu seiner eigenen Verherrlichung in der Verherrlichung der Leidenschaft der Zeit. Und nachdem einmal ein geistreicher, schön und tapfer redender Advokat in dieser Weise vor dem bewundernden Publikum geglänzt, ist die Eitelkeit, einen ähnlichen Triumph zu feiern, oft der ganze Beruf zum dramatischen Dichter. Er sucht nun irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Bestehenden, gegen den einzelnen, eine Roheit des Schicksals gegen das Schöne, um es in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegend zu bekämpfen; es ist kaum eine gesellige Ein-

richtung, die ehrwürdigsten nicht ausgenommen, die sich nicht zu solcher Bärenhetze hergeben müssen. Und findet die Hast der entzündeten Eitelkeit des Dichters kein wirklich Bestehendes, dessen Unrecht, d. h. dessen Kehrseite sich hervorwenden, dessen Recht sich verschleiern ließe mit geschickter Dialektik, dem segensreichen Angebinde der neueren Philosophie, so fängt er das Werk der poetischen Erfindung wohl schon hier an, schnitzt und kleistert einen Theaterdrachen von Unrecht aus Pappe, mit rottuchener Zunge; dann zieht er die Rüstung der goldenen Phrasen an; an seinem Speere flattert die Fahne der Humanität, des Aufstandes gegen Tyrannei von allen Sorten, und so sprengt er, des Beifalls gewiß, Staub und Worte wirbelnd, auf sein eigenes Gemächte los und stößt ihm den tödlichen fünften Akt tief in sein pappernes Herz. Ich sollte nicht scherzen, denn die Sache hat ihre sehr ernste Seite. Wer sich gewöhnt, die Wirklichkeit als einen endlosen Herodesschen Kindermord des Schicksals an dem Schönen zu betrachten; wer immer nur die Schattenseiten des Lebens in das Auge faßt, um sie noch durch den Kontrast des absoluten Ideales zu vertiefen, das er daneben hält; wer dann seine Mißstimmung dadurch in selbstmordlüsternem Behagen noch immer schärfer wetzt, daß er die bunten, schönen Blasen seiner Träume gegen die schroffen Ecken der Dinge treibt, woran sie platzen müssen; wer sich so zum Spielzeuge seiner kindischen Wünsche macht, der darf sich nicht beklagen, wenn die Welt, die er sich selbst entgöttert, ihm zur Wüste wird, wenn die gewaltige Wirklichkeit das schwache Kind seiner eigenen Verwöhnung aus allen seinen Sinnen schreckt, das nicht einmal die gewaltigeren Gebilde einer männlichen Kunst ertragen kann. So nahm man dem Leben die Kraft, den Mut, den Glauben an sich, alles, woraus ein freudiges Handeln erwachsen konnte, so nahm man dem Leben alle Bedingungen seiner eigenen naturwüchsigen Poesie und beklagte sich, daß das Leben poesielos sei. Die wahren Dichter, und wie große darunter, wanderten aus in ferne Lande und Zeiten, in das alte Hellas, in das romantische Mittelalter, in den rauschduftenden Orient, ja in geträumte künftige Jahrhunderte, und überließen den Boden, den Geburt und Natur ihrer Bearbeitung anvertraut,

der Überwucherung von Unkraut, dessen Geilheit wenigstens die Fruchtbarkeit des Bodens bewies und zur doppelt gewichtigen Anklage der berufenen Gärtner wurde. Gewiß haben unsere politischen Zustände das ihre zu alledem beigetragen; unsere Poesie hat ihnen zu allen Zeiten diesen Vorwurf gemacht, aber ihrerseits nichts oder doch selten das gethan, was sie bessern helfen konnte. Wie die Lyrik in das Technische des Dramas, ebenso griff die lyrische Anschauung und die Reflexion überall verwirrend in das poetische Bild der Geschichte, welche nur episch oder dramatisch sich treu auffassen und darstellen läßt. In dem großen Gedichte, welches, in Deutschland das erste, von einem edlen, männlichen Geiste geschaffen, ein Bild des großen Lebens der Geschichte vor die gerechte Bewunderung der Nation hinstellte, geschah es, daß ein lyrisch-idyllisches Interesse sich dem dramatisch-historischen gegenüber lagerte, nicht als ein aus sich selbst aufgeschossener Parasit an der Wirkung desselben, sondern absichtlich ersonnen, um jenes zu parodieren, und grundsätzlich die Flucht vor dem Geschichtlichen, dem großen handelnden Leben, in das Idyll und die lyrisch-innerliche Beschaulichkeit zu predigen. Neuerlich mischte die lyrische Anschauungsweise sich innerhalb ihrer eigenen Gattung in die Politik, um unter dem Namen politischer Lyrik eine lyrische Politik in die Nation zu bringen — als ob nicht eben die lyrische Richtung der neueren deutschen Bildung schon das Haupthindernis wahren politischen Lebens gewesen wäre. — Wer unser Reden, Handeln, Fühlen, Dichten und Trachten in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren unbefangen betrachtet, der muß sich gestehen, daß unser Interesse an der Politik meist ein philosophisch-lyrisch-rhetorisches, daß es uns weniger um die Realitäten, um das Praktische, um bestimmte endliche Erfolge des politischen Lebens zu thun war, als um etwas zu haben, was wir philosophisch ergründen, worüber wir geistreich und begeistert deklamieren und uns in überschwängliche lyrische Stimmungen versetzen konnten. Und merke man sorgfältig auf das, was Dichter durch ihre Wahl, Kritiker und Publikum durch ihr Urteil von allen Gattungen der Poesie als das eigentlich Poetische anerkennen, so wird man finden, es ist das Lyrische und Idyllische. Für das

männliche Element der Poesie, für die Poesie der Kühnheit und der thatkräftigen Tüchtigkeit, ist die Empfänglichkeit durch Mangel an Übung verkümmert; schon Schillers Theorie des Erhabenen hat für das Erhabene der Thatkraft keine Stelle, und Luther, Friedrich der Große und alle Repräsentanten desjenigen, was man ehemals das Deutsche nannte und mit Begeisterung als den eigentlichen Herzpunkt der Poesie des deutschen Wesens hegte, müßten ihre ganze schroffe Kraft und männliche Schönheit aufgeben und sich lyrisch-idyllisch zurichten lassen, um den zarten poetischen Seelen unserer Zeit nicht geistiges Magenweh zu erregen. — Unsere großen Leidenschaften sind, unterbunden von philosophischer und lyrischer Betrachtungs- und Anschauungsweise, zu ihren eigenen Zerrbildern verschrumpft, und die kleinen wuchern desto lustiger, der zwergige Geck Eitelkeit vor allen spreizt sich im vollen Besitze über ihren gelähmten Riesengliedern. Die Geschlechtslaster der Frauen sind nun die der Männer geworden; unsere Bildung ist eine vorwiegend lyrische, weibliche, die den Mann zu einem zarten Genossen des Weibes, nicht das Weib zur starken mannlichen Gesellin des Mannes erzieht; das Männische, wo es nicht zu ersticken war, muß als unberechtigt und ausgeschlossen zu barer Roheit entarten; und da die Männer Frauen geworden sind, was sollen die Frauen, durch diese geschlechtliche Völkerwanderung aus ihrer natürlichen Sphäre verdrängt, thun? Wer kann sich wundern über die weiblichen Emanzipationsversuche der Zeit? Bleibt denjenigen Frauen unter ihnen, die keine Kinder werden wollen oder können, etwas anderes, als das Feld zu erobern, das die Männer verließen, um das Gebiet einzunehmen, welches ehedem das ihre war? Mag man in diesen Sätzen Übertreibung sehen; aber frage man reihum, und man wird bei unseren Frauen weit mehr Tüchtigkeit, Entschlossenheit und Charakter finden, als wir Männer aufzuweisen uns rühmen dürfen. — Um von diesem Seitenwege uns zurückzuwenden, den näher zu beachten wir uns nicht versagen durften, fassen wir den Punkt, nach dem wir steuern, wiederum scharf ins Auge. Wir suchen das Bild eines Dramas, welches das unsere wäre; wir konnten keine Kunst und kein Kunstwerk anerkennen, als

worin alle Bedingungen ihres Daseins, jede in dem Maße ihrer Wichtigkeit für das Ganze vertreten, an jedem einzelnen Punkte des Ganzen sich organisch durchdringen. Es bleibt nichts übrig, als demgemäß die wesentlichen Faktoren des Dramas gründlich zu untersuchen. Diese Faktoren sind eben Dichter, Schauspieler, Publikum. Aus ihrem gegenseitigen Verhältnisse die Technik des Dramas zu entwickeln, ist die Aufgabe dieser Untersuchungen. Das Drama darf sich nicht abscheiden vom Leben; wo erscheint selbst die Gottheit göttlicher, wo sie sich zu den Bedürfnissen der Gottarmen herniederläßt, um diese mit sich emporzuheben, oder wo sie in unfruchtbarem Selbstgenügen in stolzer Erdenferne von ihren Engeln sich verehren läßt? Das Drama muß herniedersteigen zu den gemeinen Bedürfnissen der Menge. Die Kluft, die unser dramatisches Leben auch auf dieser Seite von dem der alten Griechen trennt, ist unübersteiglich. — Dort ein religiöses Volksfest, das die Bewohner des Landes in der Stadt des Jahres ein- oder zweimal vereinigte. Das Publikum schon beim Beginne des Spieles in der erhöhten Stimmung; das Spiel selbst eine Art religiöser Zeremonie, das Theater, dessen Dach der freie Himmel, wie ein Tempel dem Ärmsten im Volke offen — hier das Theater ein täglicher Vergnügungsort, geöffnet nur für Geld, wie Ball- und Konzertsaal, das Publikum stimmungslos, geteilt zwischen den empfangenen Eindrücken des heutigen und den zu erwartenden des morgenden Arbeitstages, oder lediglich einer zum Bedürfnis gewordenen Gewöhnung folgend, dessen Aufgeben unangenehm wäre, dessen Befriedigung aber durch Alltäglichkeit den positiven Reiz verloren hat, den nur weise Sparsamkeit dem Genusse zu erhalten versteht; oder um, wie Hebbel unvergleichlich treffend sagt, nicht von den Mühen des Lebens, sondern von dem Leben selbst auszuruhen, viele, um die Welt und sich selbst zwei Stunden lang los zu sein, nicht wenige, um nur die Zeit zwischen Thee und Abendessen auf erträgliche Weise hinzubringen. Was alle diese, und fast alle, die das Publikum unseres Schauspieles bilden, in diesem suchen, ist Unterhaltung. Das Drama soll das Unterhaltungsbedürfnis nicht bloß eines Alters, eines Geschlechts, einer einzigen Bildungsstufe berück-

sichtigen. Seine Thüre steht allen offen, und es muß darauf denken, „allen etwas zu bringen". Zu seinem Vorteile entsprechen die verschiedenen Bildungsschichten den verschiedenen Geschlechtern und Altersstufen; der ungebildete Mensch aus dem Volke bringt die Forderungen des Kindes, der Überbildete, Kulturmürbe die Ansprüche des höheren Alters vor den bunten Vorhang. Die feine Bildung findet sich mit der Zartheit des weiblichen Geschlechtes ein, das männische Element ist es, was in den Erwartungen der niederen, noch unverweichlichten Klasse sich geltend macht. Sie haben ein Recht, vom Dichter Unterhaltung zu fordern, denn sie haben es bezahlt. Aber weit entfernt, daß die Befriedigung all dieser verschiedenen Ansprüche zu gleicher Zeit den wahren Dichter, der sie nicht auf mechanischem Wege sucht, zwingen sollte, seinem Kunstwerke und damit der Kunst selbst etwas zu vergeben, enthält sie vielmehr die Nötigung, nach der höchsten Wirkung aller Kunst zu ringen. Indem er fortwährend die Gesamtheit der menschlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel versetzt — denn jene verschiedenen Anforderungen gehen wesentlich aus dem einseitigen Vorwiegen einer derselben hervor — indem er den Sinn durch Mannigfaltigkeit und Bewegung, die Phantasie durch Ausdehnung, das Gemüt durch Zusammendrängung, den Verstand durch kausale Geschlossenheit, den Witz durch überraschende Kombinationen, den Scharfsinn durch Probleme, den Tiefsinn durch die aufgedeckte Spur zur innersten Wahrheit des Lebens, das moralische Gefühl und die Vernunft durch sittliche Auffassung des Schicksales, das Schönheitsgefühl durch Harmonie befriedigt, stellt er in dem einzelnen Zuschauer, wie sehr besondere Lebensstellung, Erziehung, Lebenserfahrungen, besondere tägliche Berufsarbeit ihn auch zerstückelten, und unter höchstmöglicher Ausbildung einzelner Bruchteile seines Wesens die anderen in Übungslosigkeit verkümmern ließen, wenigstens für die kurze Zeit der vollen Kraft seines Zaubers die ursprüngliche Ganzheit des Menschen wieder her. —

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.*)

Die Callboys bei Shakespeare.

— Zum typischen Zubehör gehören bei Shakespeare auch die Callboys, wo die Handlung, das Faktische, die Resumés und Vorbereitungen (erregte Erwartungen) oft trocken herausstehen — sie sind gewissermaßen die Wegweiser durch das üppige Grün der Szenen, die als Spielszenen um ihrer selbst willen da zu sein scheinen, von denen in Erinnerung gebracht wird, wo in der Handlung im kausalen oder idealen Nexus man eben ist, woher man kommt, wohin man geht. Der erste Auftritt einer wichtigen Gestalt wird dadurch vorbereitet, er wird dadurch imposanter, zugleich unmittelbarer. —

Leidenschaft und Affekt.

— Goethe irrt, wenn er sagt, der Zug der Leidenschaft muß die tragischen Helden blind da- oder dorthin reißen. Das wäre der Drang des Affektes; der reißt die Blinden, die er blendet, die Leidenschaft aber zieht den Sehenden ins Verderben; in der Leidenschaft ist Zurechnung, das sittliche Moment, und es ist kein geringer Irrtum, das sittliche Moment aus dem Tragischen hinwegzustreichen. Überhaupt scheinen manche theoretische Irrtümer bei Goethe, und noch weit mehr bei Schiller daraus hervorgegangen, daß sie zwischen Leidenschaft und Affekt keinen Unterschied machen, oft Affekt für Leidenschaft nehmen und umgekehrt. —

Allgemeines über Shakespeare.

Habe wieder einmal einige Szenen im Othello gelesen. Wie ist doch das Ganze, ohne es von seiner Wurzel zu

*) Manuskriptband II, Heft 4, gr. 4°, 104 Seiten.

trennen, in eine poetische Höhe gehoben samt der Wurzel. Die Phantasie, der Kunstverstand und das moralische Gefühl sind am meisten bei der Darstellung beteiligt: was man Gemüt nennt, weniger, daher wirken die gräßlichsten Stoffe bei ihm so wenig peinlich. Er idealisiert bloß mit der Phantasie, nie auch mit dem moralischen Gefühle, d. h. er macht alles größer, stärker, aber er macht seine Menschen nicht besser, als sie in der Natur sind. Alles ist naiv, nirgends etwas Krankhaftes, Sentimentales. Er ist nirgends spekulativ, überall steht er auf der Erfahrung, wie Shylock auf seinem Scheine. — Seine Ähnlichkeit mit Tizian, Paolo Veronese, Giorgione fällt mir immer mehr auf, namentlich wenn man sie im Gegensatze zu Coreggio faßt. Überall Existenz, Verklärung des Irdischen ohne Sehnsucht, ohne Nimbus, ohne Sentimentalität, auch im Tragischen heiter, durch Heiterkeit der Kunst; nirgends Verzerrung, weder nach der Extase, noch nach der Gemeinheit zu; den Naturalisten Caravaggio, Ribera ebenso fern als dem Coreggio und dem Parmegianino; gleich weit von der Nüchternheit der Caracci und der Zerflossenheit, Sentimentalität des Guido und des Dolce. Nur daß nach Maßgabe der beiderseitigen Kunstmittel, von denen der Gedanke geistiger, die Form und Farbe sinnlicher Natur, sein Kunstideal dem der Venetianer gegenüber ein geistiges ist. — Er arbeitet mehr mit der expansiven, als mit der intensiven Seite der Phantasie, wie es dem Dramatiker zusteht; zu große Innerlichkeit, Niedlichkeit, Nipptischfigurenfeinheit vermeidet er. Diese gehören dem Lyriker. Er vereinigt die Geistigkeit der neuen mit der Naivität der alten Welt. Er macht den seelischen Naturlaut geistig durch Gehalt. Er verliert nie den Gegenstand, aber er giebt nur ein vom Geiste geschwängertes Abbild davon, sein Abbild wird nie zu der Sache selbst, gleichwohl luxuriert auch der Geist nie vom Gegenstande losgelöset. Er bildet einen Heftigen ab, aber das Abbild wird nicht heftig, es bedeutet nur den Heftigen. Seine Poesie steht der Wirklichkeit gegenüber, wie die Metapher dem eigentlichen Ausdrucke, sie erhöht ihn, ohne ihn zu verfälschen. Shakespeare verliert sich an keinen Moment, an keine Figur. — Der Naturlaut muß durch die Hände der

Phantasie gehen und nicht allein Gestalt, sondern auch Gehalt empfangen, ehe er sich an uns wendet. —

Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung.

Eine Hilfe zur idealen, der Wahrheit nur angenäherten Darstellung ist in Stoffen aus älterer Zeit, mit denen man nach dem Gesetze der Erinnerung verfährt, die konzentriert und die feineren Züge fallen läßt. Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an eine Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen und alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitspielte, aber nicht eingriff, weglassen; die Personen, die mit in den Handel selbst verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt sein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerksamkeit wird auf die beiden Hauptpersonen, auf den sich Erinnernden und seine damalige Geliebte fallen. Wie die Erinnerung nun vom gleichgültigen Neben der Gruppe, so wird sie auch von den Zeitspatien zwischen den einzelnen Szenen abstrahieren, sie wird stetig von Ursache zur Wirkung gehen, seien sie auch in der Zeit noch so weit auseinander, hier schließen sie eine Kette; wie die einzelnen Szenen interessanter für die Erinnerung sind, um so länger wird sie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und sie ausmalen, je weniger interessant, desto schneller wird sie darüber hinwegeilen; sie wird dem besonders Anziehenden zueilen, vor dem Abstoßenden zurückweichend zögern. Die Beziehungen, die der darin Lebende übersah, vom Moment hingerissen, werden ihm nun heraustreten, Rat und Lehre sich daran knüpfen, da das Ganze übersehbar ist und zugleich vor ihm liegt, der damals ein bewußtloser Raub des Augenblickes war. Seinem moralischen Gefühle wird der Punkt sich einprägen, aus dem das Schicksal wie aus einem Keime hervorwuchs, von derselben Leidenschaft begossen, aus der der Punkt entsprungen war. Was ihn damals in den Himmel erhob, was ihn vernichtete, ist nun durch die Fassung der Zeit, durch die Übersicht des Ganzen gemildert und verklärt. Im Anfange des durch die Erinnerung neu Heraufgerufenen ist das Ende, das

Gefühl des Ausganges, am Ende der Anfang — die Schuld — ideal gegenwärtig. Er wird nun in die anderen Charaktere und ihre Motive hineinsehen, die ihn damals irrten, oder für die er keinen Blick hatte, in der Blendung und Verdunkelung des geistigen Auges durch die gegenwärtige Leidenschaft, die er nun als eine vergangene in ihren Wendungen vor sich sieht, mit Anfang und Ende, erkennend, was er damals nicht erkannte, wo sie ihn zum Schaden forttrieb, wo sie ihn zum Heile zurückhielt. Auch der Haß ist milder, und die damals gehaßten und halb absichtlich oder noch schlimmer Verkannten stehen nun in ihrer wahren Gestalt vor ihm. Er begreift alles, so fremd es seinem jetzigen Menschen ist. —

Der poetische Realismus.

Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen; oder mit dem des naturalistischen Realismus der künstlerische. Solger hat sehr schön den Verstand der Phantasie vom gemeinen Verstande beim künstlerischen Schaffen unterschieden. Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhangslose, im Gegenteil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. So ist es mit ihren Gestalten, deren jede in sich so notwendig zusammenhängt, als die in der wirklichen, aber so durchsichtig, daß wir den Zusammenhang sehen, daß sie als Totalitäten vor uns stehen; das Handeln in dieser Welt, so greiflich und anschaulich es ist, es ist ebenfalls zugleich durchsichtig, und wir sehen seinen notwendigen Zusammenhang mit der handelnden Gestalt, wir sehen es aus der Totalität der poetischen Person hervorgehen und ebenso wieder auf die betreffende Totalität einer anderen wirken. Es ist eine ganze Welt; in Geschlossenheit so mannigfaltig wie das Stück wirklicher Welt, das wir kennen. Raum und Zeit sind nichts als Rahmen, Stetigkeit des Vorganges und Mittel dazu. Die Zeit mißt nicht nach abstrakten Minuten,

sondern nach erfüllten Momenten; sie hat das Gesetz der Phantasie und des menschlichen Geistes. Eine Welt, die in der Mitte steht zwischen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Gesetze, das unser Geist hineinzulegen gedrungen ist, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Gesetz wiedergeboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verschwindet, aber durch Harmonie und Kontrast für unsern Geist in Einheit gebracht ist; nur von dem, was dem Falle gleichgültig ist, gereinigt. Ein Stück Welt, solchergestalt zu einer ganzen gemacht, in welcher Notwendigkeit, Einheit, nicht allein vorhanden, sondern sichtbar gemacht sind. Der Hauptunterschied des künstlerischen Realismus vom künstlerischen Idealismus ist, daß der Realist seiner wiedergeschaffenen Welt so viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als sich mit der geistigen Einheit vertragen will, wobei diese Einheit selbst, zwar vielleicht schwerer, aber dafür weit großartiger ins Auge fällt. Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealisten mehr um die Einheit. Diese beiden Richtungen sind einseitig, der künstlerische Realismus vereinigt sie in einer künstlerischen Mitte. Der Naturalismus ist ein Reicher, der seinen Besitz nicht kennt, der Idealist kennt den seinen genau, aber er ist kein reicher. Zwischen Verwirrung und Monotonie steht der künstlerische Realismus mitten inne, zwischen absolutem Stoff und absoluter Form, ein Reicher, der seinen Reichtum kennt und vollständig über ihn disponieren kann. Die Kunstwelt des künstlerischen Realisten ist ein erhöhtes Spiegelbild des Gegenstandes, aber nach dem Gesetze der Malerei zu klarer Anordnung gediehen, so daß nicht das eine das andere verdeckt, noch eine Verwirrung entsteht, indem man zusammensuchen müßte, was zu einer und derselben Gestalt gehört. — Waffe gegen meinen Feind, meinen naturalistischen Tick. — Der Naturalismus abstrahiert nicht. —

Bei Shakespeare und Goethe finden wir immer die Naivität mit der höchsten Bildung, mit dem nach allen Seiten hin ausgebildetsten Geiste zusammen. Ihre Naiven reden nicht, was Naive reden, sondern wie Naive reden. —

Die geistig geschwängerte, mehr geist- als seelenvolle Sprache ist deshalb der Tragödie wesentlich, weil in ihr ein Etwas von dem Anscheine der Geistesgegenwart, also der Zurechnungsfähigkeit liegt, auf welche alles wahrhaft Tragische gegründet ist. Abgesehen davon, daß sie, indem sie den Geist, die Freiheit des Zuschauers oder Lesers wach erhält, diesem eine Waffe in die Hand giebt, gegen den allzugroßen Eindruck, so hindert sie zugleich die Peinlichkeit des Eindruckes, die das Tragische nicht haben soll. Dann wirkt sie an sich schon vorteilhaft nach dieser Richtung hin, etwa wie ein fremdartiges Kostüm aus entfernterer Zeit oder fremden Ländern. Dann liegt noch ein von Beziehung auf den Stoff fremdes, für sich bestehendes Wohlgefallen auf dem Glanze und dem Gehalte der Sprache als bloßer Sprache, abgesehen von dem, was sie als ein Mittel zur Darstellung beansprucht. — — Der Dichter muß alles Paradoxe im sittlichen Urteile, alles Absonderliche, Überschwängliche, Übersichtige vermeiden — ein anderes ist's, wenn Leidenschaft oder Affekt die Personen Paradoxieen, Hyperbeln u. s. w. sagen macht; wo man fälschlich meinen könnte, solche auf des Dichters Rechnung zu setzen, d. h. daß des Dichters eigene Meinung darin ausgesprochen sei, da muß durch eine andere Person mit des Dichters wahrer Meinung nachdrucksvoll opponiert werden. —

Zum Behagen des Publikums gehört es, daß es sich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urteiles zu sein fühle, jede, wenn auch nur im Momente irrige Opposition stört den Genuß. — In diesem seinen ausgesprochenen Urteile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwischen Weltmann und Asket, er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlassen. — Alle wesentlichen Teile der Handlung müssen wir mit eigenen Augen wahrnehmen, nur Nebendinge dürfen erzählt werden. — Äußerste Klarheit; zu diesem Zwecke Expositionsszenen, die in trockener Weise Motive und Situation angeben, wie in der alten Komödie die den Szenen vorangehenden Pantomimen — das Schauspiel im Schauspiele, im Hamlet — damit die eigentlichen Personen der Handlung in ihrer poetischen Ausbreitung des Affektes, besonders in den Spielszenen nicht durch

prosaische Aufzählungen gestört und gehindert werden. — Nirgend lyrische Steigerung; an jeder Stelle muß, ohne zu stören, der Narr hineinreden können. — Wo das Große in das Lächerliche übergehen könnte, muß dies selbst auftreten. Die Parodie auszuhalten, das ist die sicherste Probe des echten Pathetischen und Tragischen; das Falsche parodiert sich selbst. — Der Dichter muß genau den Eindruck vorher bestimmt haben, den das Ganze und den jeder Teil, jede Person auf den Zuschauer machen soll, und in der Ausführung die strengste Konsequenz dazu einhalten. — Das Ganze soll wirken, darum muß Theaterspiel, Poesie, Spannung, Sympathie schon im engsten Kerne wirkend sein und nur am Kerne haften. — Im Anfange muß das Ende, im Ende der Anfang ideal gesetzt sein; aus der Mitte muß zurück zum Anfange und vorwärts nach dem Ende gedeutet werden. — Tiefste Absichtlichkeit unter dem Scheine völliger Absichtslosigkeit versteckt. In der Anordnung ist die tiefste Absicht, in der Ausführung im Gespräche scheinbare Unmittelbarkeit, Spontaneität. Der anordnende Dichter konzentriert und treibt vorwärts in geradester Linie, das Gespräch aber scheint von dieser Hast nichts zu wissen, es retardiert und scheint just an den Stellen, wo der Dichter am absichtlichsten auf eine Wirkung hinarbeitet, eher auf alles andere zerstreut zu sein. Das Gespräch muß dem Vorgange die Natürlichkeit geben, den Schein des unbelauschtesten Lebens. Die Personen scheinen sich ungeniert und ohne von irgend einer Absicht des Dichters oder von der Anwesenheit des Publikums zu wissen, bloß auszuleben. Die einzelnen Gespräche müssen durch typisches Zubehör sich beglaubigen. — Ein Gefühl, zu lange angehalten, wird langweilig; zu lange gesteigert, wird es sehr kurzweilig, aber peinlich. — Der Vorgang muß emanzipiert werden, d. h. aus dem harmonisierten Satze der Fabel wird eine Anzahl, nach Wichtigkeit und Anteil, nach dem Eindrucke, den sie machen sollen, gruppierter, selbständiger Stimmen koordiniert und kontrastiert, jede mit einem eigenen, melodischen und rhythmischen Grundmotive, eine Polyphonie mit allen Arten doppelten Kontrapunktes; eine Anzahl vom Autor durchgespielter Schauspielerrollen, deren jede ihr Gesetz, einen menschlichen Wesenskern in sich trägt

und nach außen hin geltend zu machen, sich durchzusetzen sucht — innerhalb eines idealen Nexus. Ein tragisches Sonnensystem, eine Anzahl Planeten, deren jeder seine eigene Absicht um die Sonne des Grundgedankens zu verfolgen scheint, während im Gange aller nur die Absicht ihres Schöpfers mit dem Ganzen sich realisiert. — Das Motiv, oder die charakteristische Figur, immer in musikalischer Bedeutung. —

Subjektiver Idealismus.

Der Idealist giebt die Gefühle und Reflexionen, die er bei einer Anschauung gehabt und gemacht, die Sache ist ihm nur der Vorwand, uns mit seinem Ich zu regalieren; der naive Dichter dagegen giebt die Sache selbst unvermischt mit seinem Ich. Er sorgt nur, die betreffende Anschauung zu einer geschlossenen zu machen, nur die Abstraktion vom Unwesentlichen besorgt er, die Heraushebung des Wichtigen; er giebt darum nicht die gemeine Natur, sondern ein künstlerisches Spiegelbild derselben. —

Künstlerische Objektivität.

Wie kühl objektiv ist im Lear die Stelle, wo Edgar dem Vater die Tiefe beschreibt, die dieser sich dort denken soll. Diese Kühle haben alle Schilderungen bei Shakespeare. Dies Antilyrische, diese sinnliche Klarheit, diese naive Objektivität. Wenn er seine Schilderungen wärmer machen will, dann giebt er ihnen etwas Pressiertes, die Bilder werden grandioser, das Ganze rhetorischer, reicher, geschmückter, prächtiger; er malt wiederum mit derselben kühlen Objektivität: die Wärme des Erzählers, aber die Erzählung wird nicht wärmer. Seine Sonne giebt mehr Licht als Wärme. Und in der That ist solche Kühle der Reden nötig, um die Raschheit des Fortganges zu balancieren und so schnell, wie er es braucht, aus einem dargestellten Gefühle zum anderen übergehen zu können, prosaische Meldungen, Scherze, ruhige Betrachtung u. s. w. an jedem beliebigen Orte anzureihen oder einzuschalten, ohne daß die Haltung verloren geht. Wer dies tadeln wollte, den würden wir auf die Gattung hinweisen. Das lyrische Gedicht bedarf

der Wärme, weil es ohne Medium zu mir spricht; die dramatische Rede aber wird von dem Schauspieler gespielt, der die nötige Wärme hinzubringt. Shakespeare thut in der mimisch-rhetorischen Gebärde seiner dramatischen Rede genug, dem Schauspieler dabei hilfreich zu sein. Auch unser Buchdrama kann die lyrische Wärme und Innigkeit brauchen, da wir uns den Schauspieler dabei denken müssen, und jene Wärme uns das erleichtern würde; aber wunderbarerweise sind sie gemeiniglich so kalt als möglich. Shakespeare läßt auch hier, wie in allem, indem er den Schauspieler leitet, demselben doch die möglichste Freiheit und genug zu thun übrig, um das Werk in seinem Sinne zu vollenden. Er verfährt hier ähnlich wie Mozart in seinen Opern; wo schlechtere dramatische Komponisten den Affekt mit solchen Melodiesprüngen malen und das Orchester entsprechend so dazu wüten lassen, daß der Sänger froh sein muß, wenn er nur die Noten richtig trifft und nichts verschluckt, da sind Mozarts Melodien so objektiv, so ruhig klar, und tragen den Affekt so nur in der Intention, daß der Sänger seine ganze dramatische Singkunst anwenden kann, ungeniert von mechanischen Schwierigkeiten, und nur eine Anlage auszuführen hat, die ihm den Weg zeigt, durch seine möglichst freie Thätigkeit sie durch rhetorisch-mimische Ausmalung fertig zu machen. Shakespeare giebt den Geist, den Gehalt, den poetischen, objektiv, damit der Schauspieler das seine, die Wärme und das lebendigst-pulsierende Blut hinzuthun kann; dennoch geht der Schauspieler in des Dichters unsichtbarem Zwange, aber zu seinem eigenen und des Werkes Besten. Er findet überall nur fertig zu machen, auszuführen, aber er braucht keine Intentionen hinzuzuthun; ja, er kann keine anderen hinzuthun ohne Widerspruch. — Es ist unglaublich, welcher Musik in Stimme und Gebärde der Schauspielerin z. B. die naive Erzählung der Königin im Hamlet von Opheliens Tode zum Vehikel dienen kann. Ebenso die naiven Reden der Desdemona, die Erzählung von dem Dienstmädchen, von der sie das Lied hat. Bei Schiller möchte oft der Schauspieler retardieren. — Es ist gewiß, Geist kann der Schauspieler den Reden des Dichters nicht geben, den Gehalt und Inhalt muß der Dichter geben; aber Gemüt, Affekt, Leidenschaft,

die Musik des Ausdruckes kann er dazu thun; wie er es thun soll, dazu leitet ihn der Dichter an, er macht ihm die Rede dazu so bequem als möglich und legt ihm keinerlei Hindernis in den Weg. Darum wirkt so vieles von Goethe auf der Bühne gar nicht. Die seelenvollen Goetheschen Verse haben schon die Melodie, die sie haben können; was der Schauspieler hinzuthun kann, ist dasselbe, was der Dichter schon hinzuthat; er ist überflüssig, er kann die ätherische Musik nur vergröbern, wie der genialsten Musik passieren wird, die die Musik des Sommernachtstraumes noch einmal in Musik setzen will, die geistige in materielle. — — In der That sind die Shakespeareschen Stücke, wie nach Schillers Meinung Schauspiele eigentlich sein sollen, nur treffende, geistreiche Skizzen, nur Anlagen. Was ihnen den Wert giebt, ist der Reichtum an Erfindung, die geschickte Anordnung, die bestimmte Umrissenheit der Charakterskizzen. Seine Stücke sind wie geistreiche malerische Skizzen, mit Bleistift gezeichnet, im ganzen bloß Umrisse, die nur an einzelnen Stellen ein Weniger oder Mehr von Ausführung haben; die Farbe fehlt, ist jedoch angedeutet auf die Art, wie in der Kunst der ausgeführten Kupferstecherei. Schillers Stücke dagegen haben viel Farbe, aber wenig Zeichnung, viel Wärme, kurz viel von allem dem, was der Schauspieler erst in seiner Persönlichkeit hinzubringen soll. Indem Schiller und Goethe den Schauspielern die zweite Arbeit an ihren Stücken nicht gönnten und selbst die Haut dazu thaten, mußten sie es an ihren Knochengerüsten und Muskellagen, an dem, was sie eigentlich als Dichter zu liefern hatten, fehlen lassen. — Die Schillersche Diktion kommt mir vor wie die Prachtmäntel, die den Pferden bei mittelalterlichen Festen umgehängt wurden; man sieht kein Bein, vom Halse kaum etwas, kaum genug, um zu erraten, welche Art Geschöpf eigentlich darunter steckt. —

Der Hamlet ist besonders so merkwürdig darum, weil er die primitivste Grundlage hat; er ist nicht die Tragödie des so oder so Handelns; er ist die Tragödie des Handelns selbst. Und auf der anderen Seite, wenn man will, ebenso des Denkens selbst. —

Künstlerische Illusion.

Im ganzen und großen giebt es keinen Dichter, der der Wahrheit des Lebens so getreu bleibt, und doch ist er durchaus im Gebiete der Phantasie mit seinen Einzelheiten, wohin der Gebrauch des Symbolischen gehört, nämlich des Kunstmittels, vermöge dessen der Dichter an Stellen, die nicht naturwahr zu geben sind, gleichsam sagt: dies bedeutet dies; z. B. die Werbung des Richard III. bei der Anna. Das Wunderbarste aber ist, wie solche Szenen bei ihm wirklich überzeugen, ohne daß ein Wort darin naturgetreu wäre. Ich glaube eben darum. — Lessing hat die Behelfe, daß Odoardo einen Dolch haben, daß er wissen muß, was mit der Tochter vorgehen soll, und anderes mehr, wunderbar künstlich bewältigt, aber er hat dadurch hervorgebracht, daß in seinem Stücke die äußere Maschinerie zum Stücke selbst wurde, und er bedarf seines ganzen mächtigen Verstandes und Witzes und eines gewissen Aufwandes von Phantasie, uns für eine bloße Maschinerie zu interessieren. Darüber bekommt sein Stück Ähnlichkeit mit einer getriebenen Arbeit, in welcher die Kunst oder vielmehr Künstlichkeit den Wert der Materie weit übertrifft und daher doch verschwendet erscheint, während Shakespeare massives Gold mit goldener Kunst behandelt. Wie zerbrechlich sieht die Emilia aus gegen ein Werk Shakespeares gehalten. Ich weiß wohl, daß dies zum großen Teile eine Folge der Konzentration in Raum und Zeit ist. Darum sollte der Krieg eigentlich dieser Form gelten, in der alle perspektivische Gruppierung unmöglich ist, durch welche die Kleinigkeit, der bloße Behelf, mit in die Reihe der wichtigen Momente tritt, und das bloße Detail zu einem integrierenden Teile des Kausalnexus wird. — Wie aber kommt es, daß Shakespeare in solchen symbolischen Szenen nicht aus dem Tone fällt? Weil seine ganze Darstellungsweise symbolischer Natur ist; weil er nie gemeine, wirkliche Illusion, wirkliche Täuschung, sondern nur eine künstlerische anstrebt. Die Phantasie ist bei ihm das Medium, durch welches er uns die Gefühle und die Gedanken mitteilt. Weil die Phantasie das gläubigste Vermögen im Menschen ist, muß in der Ausführung hauptsächlich

diese gepackt werden. Der Verstand zeigt sich zunächst in seinen Stücken nur negativ, vorbauend, er entfernt nur, was uns irren könnte, der künstlerische Verstand liegt objektiv seinen Darstellungen von Vorgängen zu Grunde, tritt aber nie in eigener Person mitspielend auf, wie bei Lessing, er wendet sich nie unmittelbar an uns. In der Emilia ist in Erfindung und Anordnung wie in Ausführung der Verstand auch das Medium, durch welches die Phantasie zu uns spricht. Diese geistesgegenwärtige, beständig-bewußte und scharf gespitzte epigrammatische Sprache vermittelt uns auch die nicht allein von Lessing, sondern überhaupt in unserer ganzen dramatischen Poesie unübertroffenen Intentionen der künstlerischen Phantasie in der Gestalt und dem Benehmen der Orsina. Das ist der wesentlichste Unterschied zwischen Shakespeare und Lessing, daß bei jenem alle geistigen Vermögen die Phantasie als ihre Sprecherin, bei diesem aber, daß sie den Verstand als ihren Deputierten an das Publikum senden. — Schiller scheint in der That in seiner Bemerkung über die Goethesche Verhaltungsweise das Verfahren des wirklichen Dichters charakterisiert zu haben, wenn er an Goethe schreibt: „Ihre eigene Art, zwischen Reflexion und Produktion zu alternieren, ist wirklich beneidens- und bewundernswert. Beide Geschäfte trennen sich in Ihnen ganz, und das eben macht, daß beide als Geschäft so rein ausgeführt werden. Sie sind wirklich, so lange Sie arbeiten, im Dunkeln, und das Licht ist bloß in Ihnen: und wenn Sie anfangen zu reflektieren, so tritt das innere Licht aus Ihnen heraus und bestrahlt die Gegenstände Ihnen und anderen. Bei mir vermischen sich beide Wirkungsarten und nicht sehr zum Vorteile der Sache!“ — Wunderschön, vortrefflich! — Es ist zu bejammern, daß Schiller stets in der Lage war und im Zwange, durch Thätigkeit der Reflexion die Anschauung zu ersetzen; dies wurde zuletzt ein Teil seines Wesens so sehr, daß er sich keiner Anschauung mehr unbefangen überlassen konnte und das Mittel zum Zwecke wurde. Wie rührend ist es, wenn er glaubt, einmal die Natur in ihm weder durch Voreiligkeit, noch durch nachherige Gewalt der Reflexion gestört oder aufgehoben zu haben. Aber eben dieses Voreilen und nachherige Gewaltanthun der Natur in ihm war so sehr

seine Natur geworden, daß er nicht mehr merkte, wo es sich geltend machte. Von Jugend an hatte er für seine Freiheit zu kämpfen, die Goethen ohne dessen Zuthun wurde; die Waffe wuchs ihm zuletzt an die Hand, und er konnte diese nicht mehr von jener trennen. Ich glaube, ein großer Teil des rührenden Eindruckes, den die Schillersche Poesie auch auf den macht, der ihren Irrweg erkennt, beruht eben auf diesem Mitleid mit dem Dichter. Es ist ungemein belehrend, den menschlichen Geist in einem so großen Vertreter, als der Schillersche war, in seinen Widersprüchen zu beobachten. Bald sieht man, wie die lyrische Stimmung plötzlich seine Reflexion verdunkelt, bald wie die Reflexion die Konsequenz seiner poetischen Anschauung zersetzt. So lobt er Richard III., und indem er die Vollkommenheit des Stückes charakterisiert, sagt er, kein Stück von Shakespeare habe ihn so an die griechische Tragödie erinnert, so daß es scheint, dies solle mit zu den Gründen des Lobes gehören, wenn es nicht den Sinn hat, darum gefällt mir das Stück so sehr, weil es erstlich mir als die beste der besten Shakespeareschen Tragödien erscheint, dann weil es mich an meine Neigung erinnert, so, daß Shakespeare seinem Kunstverstande imponierte, die Griechen dagegen seine Neigung besaßen. So schreibt er an Goethe am 26. Dezember 1797: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang, (vorher: „umgekehrt schlägt Ihre Iphigenia offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält,") ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, die der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke teils an mir selbst, teils an anderen erfahren, ist generisch-poetisch und tragisch gewesen, und so wird es immer sein, wenn eine Tragödie, auf epische Art, verfehlt wird. Aber in Ihrer Iphigenia ist dieses Annähern an das Epische ein Fehler u. s. w., während das ans Dramatische in Hermann und Dorothea ein Vorzug ist." An einer anderen Stelle führt er aus, daß das Epos überhaupt durch Neigung zum Dramatischen gewinne, während das Dramatische durch epische Behandlung verliere. Damit vergleiche man „1. Dezember 1797: Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt,

da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt. — Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenia hineinlegen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hinteren Akte viel kürzer. Die Exposition verlangt Extensivität, sowie die fortschreitende Handlung von selbst auf Intensität leitet. Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären sein mag; doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoffe eine poetische Natur zu geben." Das heißt doch nichts anderes, als nach seiner eigenen Meinung „eine generisch-poetische Wirkung zu erzielen, wodurch die Tragödie, auf epische Art, verfehlt wird". —

Idealer und pragmatischer Nexus im Drama und typisches Zubehör.

Shakespeare macht 1. die ganze Begebenheit zu einer Forderung der Vernunft oder des moralischen Gefühles — idealer Nexus. Dann 2. die Folge der Einzelheiten zu einem überzeugenden Zusammenhange für den Verstand — pragmatischer Nexus. Dann 3. den ganzen Vorgang durch typisches Zubehör zu einer künstlerischen Täuschung der Phantasie. Sein scharfer und tiefer Blick sah als das allgemeine Menschenschicksal die Gebrochenheit des Menschen, und wie jedes einzelnen Schicksal aus seinem Anteile an jenem allgemeinen hervorgeht. Er sah, daß in den Menschen, welche ein unglückliches Schicksal hatten, in der Regel eine Unverhältnismäßigkeit ihrer einzelnen Anlagen daran schuld war, daß ihnen zu so viel mehr oder weniger vorhandenen oder ausgebildeten Vorzügen derjenige fehlte, der die anderen erst zu wahren Vorzügen gemacht haben würde, während sie so, im ganzen betrachtet, nur zu mehr oder minder glänzenden Fehlern wurden, daß die Anlage nicht vorhanden oder nicht genugsam ausgebildet war, die dem Ganzen erst praktische Harmonie gegeben hätte. Er sah, mit einem Worte, die Menschen an den Widersprüchen innerhalb ihrer praktischen Natur leiden. Indem er diese

individuellen Widersprüche nun in die Hauptcharaktere seiner Tragödien legte, was zugleich die schauspielerische Aufgabe gab, fand er, daß er damit auch allen artistischen Anforderungen genug that, indem er zugleich die des moralischen Gefühles befriedigte. Denn in der That sind diese Widersprüche der lebendigste Keim des Poetisch-Theatralischen, welche im Psychologischen vermittelt sind, und zugleich des ethischen Beispieles, in welchem die ethische Lehre zur unmittelbaren Darstellung kommt, also mit einem Worte: des Tragischen. — Der tragische Widerspruch ist die Seele des Ganzen, alle Wirkungen, alles Thun des Helden geht daraus hervor; denn er ist der Keim des Psychologisch-Theatralischen, indem die Schuld — Blutschuld u. s. w. — den physischen Untergang des Helden zur Folge hat, ihn veranlaßt, oder aus ihm oder aus dem Leiden hervorgeht, welches die Steigerung des Widerspruches ist — des Ethisch-Tragischen, der eigentlichen Handlung, des Dramatischen, indem er die Initiative giebt, und insofern er das Leiden ist oder gebiert, auch der Keim der Sympathie. — Die Wahrheit im ganzen und großen hat etwas Imponierendes, welches das Gefühl überzeugt, noch ehe der Verstand sich an die Arbeit machen kann. Sie wirkt, wie selbst sie Totalität ist, wiederum auf die Totalität im Menschen; sie ist die poetische Wahrheit, die höchste Eigenschaft, und die einer Tragödie am schwersten zu gebende. Sie verzehrt das Peinliche, und ist es eigentlich, was die erhebende Wirkung macht. —

Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung.

Endlich nun öffne ich mir die Thüre des Kunsttempels, zu dessen Dache ich hereinstieg; endlich komme ich, da ich den umgekehrten Weg seiner Säfte und seines Wachstums gemacht, von der Wipfelspitze des Baumes der Kunst zu dem Punkte, worin Kraft und Gesetz seines Wachstumes in engster Begrenzung eingeschlossen seiner Entwickelung entgegenharrt. In meinen bisherigen Produktionen fehlte entweder der notwendige Zusammenhang für den Verstand, oder wenn er da war, machte er sich zu sichtbar geltend. Räumt man aus dem Wege, was das sittliche Gefühl stören kann, liegt dem scheinbaren Frei-

gebaren der schaffenden Phantasie versteckt die Notwendigkeit des Verstandes zu Grunde, so wird man ein Produkt schöner Kunst liefern, das dem Wahren und dem Guten einräumt, was diese in der menschlichen Totalität verlangen dürfen, ohne dem Schönen, dem eigentlichen Wesen der Kunst, Eintrag zu thun. Die von mir bis jetzt gefundenen Formeln: tiefste Absicht, unter dem Scheine völliger Absichtslosigkeit; möglichste Emanzipation innerhalb streng festgehaltener Einheit, sind klare Formeln für dies deutliche Gesetz. — — Man kann sagen: das Mittel der Poesie ist das Indirekte, wie der Verstand direkt vorwärts schreitet. Der Verstand folgt einem Zwecke wie ein Jäger auf dem kürzesten Wege; die Phantasie, wie der unangespannte Mensch, läßt sich gehen, ihr Zweck ist das Vergnügen, der Genuß des Weges. Die dramatische Darstellung ist selbst eine Figur, eine Art des uneigentlichen Ausdruckes. Das Mittel, beiden Vermögen, Verstand und Phantasie zugleich genug zu thun, dessen engste Gestalt der uneigentliche Ausdruck, wie die Individualisierung zugleich, sind in ihrer umfassendsten Form im Drama überhaupt. — Diese fruchtbare Materie vom uneigentlichen Ausdrucke ist weiter zu verfolgen. — Bei mir war es nur zu weit getriebenes Individualisieren, was ich mit meiner Handlung vornahm und mit meinen Charakteren. Aus poetischen Menschen werden dadurch leicht Sonderlinge, aus der Handlung eine pragmatische Kuriosität. Der überzeugende allgemein-menschliche Gehalt ist aber eben das Poetische und das Ethische. Nur überzeugt freilich das ganz Allgemeine überhaupt so wenig als das ganz Individuelle, ja, es geht sogar eher in das Gemeinindividuelle über, als in das rechte Typische. Ein Beispiel die Gestalt des Wallensteins bei Schiller. — Die Gefahr anatomischen Studiums für den Künstler, der selbst ein so immenses Talent wie Michelangelo nicht entgangen ist, eben ein Stellungsmaler zu werden, wo die Lösung der Schwierigkeit der Kunstaufgabe Erstaunen erregt, aber kein Wohlgefallen, welches doch eigentlich der Zweck der Kunst ist. — Wie wahr ist Richard III., wie wahr das ganze Stück! Aber nur im ganzen, wie Tizianisches Fleisch. An keiner einzigen Stelle ist es wahr, und eben darum ist es im ganzen wahr. — —

Bei Gelegenheit einer Lektüre Heinrichs VI.

Soeben habe ich ein Stück aus dem Heinrich VI., 2. Teil gelesen und bin hingerissen. Hier entwickelt Shakespeare bei weitem noch nicht die charakteristische Kunst seiner späteren Zeit, die Sprache ist noch weit weniger dramatisch-charakteristisch als später, aber es ist wunderbar, wie der realistisch-mächtige Stoff in dieser poetischen Diktion wirkt. Man vergißt, Spannung vom Dichter zu verlangen, und es ist mir nichts begreiflicher, als daß Schiller hier das Muster seiner Sprache, seiner Behandlung nahm, und nur ein Wunder, wie er die Hauptsache, das, was seinem Briefe nach so mächtig auf ihn wirkte, die Nemesis ungebraucht ließ. Sich poetisch zu restaurieren und kleinliches Grübeln und psychologisches Spitzenzasern, hektisches Hasten zu verlernen, wird keine Lektüre mehr helfen wie diese. Ich glaube, schärfere Charakteristik in Figuren und Sprache würde die Wirkung eher verringern als erhöhen. Ich muß unterschreiben, was Schiller in einem Briefe von dem guten Effekte, der poetischen Nivellierung der Charaktere durch den Vers sagt, und ich glaube, daß die Lektüre dieser Stücke ihm diesen Gedanken lebendig machte. Die Großheit dieser Stücke resultiert hauptsächlich daher. Ich glaube, nur durch Annäherung an diesen Stil ist der deutschen Tragödie wieder aufzuhelfen. Eine einfache Handlung — nicht eben eine arme — stetig entworfen, aber nicht mit so hastigem Hinweisen aus Szene in Szene, also mit Milderung des Spannenden, wozu auch die Erschöpfung und Ausbeutung des Momentes hilft in einem gewissen poetischen Sichgehenlassen einfachen Szeneninhaltes —; Exponierszenen müssen die Aufzählung, das prosaische Element auf sich nehmen, damit die wichtigen sich desto freier bewegen können — das Furchtbare durch schöne Ruhe verklärt und gemildert, und möglichst viel poetischer Gedankeninhalt u. s. w. — Schiller hat sich in Reflexionen und lyrischem Schwunge verloren, Goethe hat die Tragödie nach dem Genrebilde zu zerstückelt und abgeschwächt; beide haben die Basis des Gewissens in ihren Dramen verloren; den Schillerschen gebricht die innere Einheit und Notwendigkeit u. s. w. Schiller hat überall das deutsche Herz

und den deutschen Kopf eingemengt, auch wo beides stört, sie haben die Historie zu einer Art rührendem Familienstücke gemacht und erniedrigt — oder die Zeit hat es gethan — erläuternde Belege: Iffland, Kotzebue u. s. w. Jul. Schmidt scheint mir ganz recht zu sagen, Schiller habe die Tragödie zu sehr veräußerlicht, Goethe sie zu sehr verinnerlicht, und zwischen diesen beiden Extremen in der Mitte möchte der rechte Weg führen. — Ich male zu sehr mit ungedämpften Farben; Haltung ist, was mir am nötigsten thut, gedämpfte Kraft. Nichts also mehr klein-psychologisch gedacht, noch weniger so gegliedert; einfach große Umrisse, Stil. Den Ernst der Kunst nicht bis zur Prosa getrieben. Ich bin bis an die äußerste Grenze gegangen, ich muß umkehren. — Ich glaube, das neue poetische Drama müßte, wenn es die Basis des Gewissens, die heimische Denkweise wieder gefunden hat, in der Behandlung von Charakteren in die Mitte treten von Schiller und Goethe. Goethe ist — neben Shakespeare — zu individuell für die Tragödie, Schiller zu allgemein; durch das erstere verliert die Tragödie ihre Großheit, Geistigkeit, durch das andere den sinnlichen Leib. —

Eine gewisse ruhige Kühle ist am notwendigsten, wo Handlung, Affekt und Leidenschaft am stärksten sind, hier muß am meisten Poesie und Geist sein. Das kreatürlich Ängstende gemildert und durch Poesie und Geist verklärt, und sozusagen erheitert. Die Thathandlungen schnell und abstrakt abgemacht, wo man sie einmal voraussieht, damit die Angst abgekürzt wird, und dann wiederum durch Poesie die Wirkung harmonisiert. Das Gewaltsame immer so behandelt, daß der höchste Grad, der möglich wäre, nie erstrebt wird, und die ganze Behandlung so, daß man keinen versteckten Schlag auf das Gemüt im Hinterhalte vermuten kann. Dazu eine gewisse tragische Feierlichkeit, die das Gemüt in den Rhythmus zwingt, in welchem es zu rasche, jähe Thaten für unwahrscheinlich hält, aber dieses schweigende Versprechen auch nie gebrochen. Mein Fehler in „Zwischen Himmel und Erde", daß ich immer nach dem höchsten Grade griff. Das Wilde des Stoffes muß so immer durch Poesie balanciert werden. —

Die Flucht vor dem Trivialen.

Wir Neueren ergreifen jede Gelegenheit, zu frappieren; wir scheinen Charaktere nur zu geben, um zu frappieren, wenn diese das Gegenteil von dem thun, was der Zuschauer erwartet. Hebbel hat diese Flucht vor dem Trivialen am weitesten getrieben, er sucht mit jedem Worte zu frappieren. Das muß wohl wirken, aber alle Wirkungen, die etwas von Überraschung in sich haben, sind bedenklich. Der Reiz des Überraschenden darin stumpft sich bald ab, und es bleibt nur das Absonderliche, Unvermittelte; und dies stört, wenn es nackt ist. Es stört eigentlich auch, wenn es mit jenem Reize gepaart ist; aber der angenehme Mischteil ist überwiegend, solange jener Reiz neu ist, und so hat die Störung solange etwas Angenehmes. Diese Flucht vor dem Trivialen ist eigentlich das Grundwesen der Romantik. Daher das Jagen nach immer neuen Empfindungsweisen. Schiller hat im Grunde viel Triviales, dies suchte er durch Geist zu balancieren; der Einstimmung des Zuschauerherzens war er gewiß. Goethe suchte es durch starkes Individualisieren und Gemütsinnigkeit zu besiegen. Goethe wie Shakespeare vollziehen die Erhebung des Trivialen, Natürlichen durch die Form, in die sie unendlichen Gehalt legten. Bei Schiller geht die Bemühung, durch Reflexionsgehalt das Natürliche zu „veredeln, es der Würde der Menschheit näher zu bringen", oft bis zum Überspannten, ja bis zum Rausche, und so zum Unnatürlichen, er macht den wahren Stoff durch die Form wieder unwahr. Er wendet Philosophie und lyrischen, rhetorischen Schwung zugleich an. Aber das unterscheidet ihn von den Romantikern, daß er im ganzen und großen seines Objektes selbst der Natur folgte, wenigstens der subjektiven. — Im Timon Shakespeares ist einmal der Ausdruck „die Kunst, die wieder Natur wird". Dies ist die wahre Kunst. Unendlicher Gehalt, genau bestimmte Wirkung, ideale Geschlossenheit, Einheit, in der Form der Natur. — Der naive Dichter macht seinen Stoff (im einzelnen) durch die Form vergessen; der sentimentale Dichter verläßt den Stoff und schwelgt in leerer Form.

Dichterische Objektivität.

Freilich kann der Dichter nichts geben, als sich selbst, d. h. wie der dargestellte Charakter in dem dargestellten Zustande eine Modifikation seines eigenen Wesens und dadurch seines eigenen sympathetisch erregten Zustandes ist. Die Objektivität des Dichters kann nur in der Form der Darstellung liegen. Was er als Mensch an sich selbst erlebt, stellt er als Poet als außer ihm existierend dar. Ist er ein wirklicher Dichter, so wird sein leidender Zustand schon kein Abbild gemeiner Wirklichkeit sein; er wird bei der Darstellung wenig thun müssen, ihn völlig in Poesie zu verwandeln. Am besten, er fixiert nur die Empfindungen und leiht ihnen dann poetisch-bewußte Gedanken, vom Geist getränkte Vorstellungen der produktiven Phantasie, als Körper, d. h. er giebt ihnen einen uneigentlichen Ausdruck; er setzt ein entsprechendes Bild für die Empfindung. Soll eine Glut dargestellt werden, so kann der Dichter freilich nur das Spiegelbild seiner eigenen geben; die Seele ist glühend, aber die Hand fest und kühl. Er veräußert die Symptome der Empfindung, die er an sich wahrnahm, und stellt sie in der Form seines Mediums, der Sprache dar; das Schnappen nach Luft, den Krampf des Herzens u. s. w. Schon diese Darstellung der äußeren Zeichen objektiviert, denn im Augenblicke des Empfindens weiß die Seele von diesen äußeren Zeichen nichts. Bei einer Rede des Zornes denke der Dichter hauptsächlich daran, daß er diesen Zorn durch das Medium eines zornigen Menschen darzustellen habe. Nicht die Materie des Zornes, sondern seine Form, seine äußere Erscheinung hat er zu geben. Der naive Dichter zeigt sich durch seine scheinbare Absichtslosigkeit objektiv, indem er die Wirkung dadurch zu erreichen sucht, daß er ihr auszuweichen, daß ihm wenigstens nichts an ihr gelegen zu sein scheint. Die Blumen in einem abgelegenen Gründchen machen uns den Eindruck von Naivität und Objektivität, weil sie ihre Schönheit nicht für den Betrachter ausgelegt zu haben scheinen; das giebt überhaupt der einsamen Natur diesen Wunderreiz. Wie hat sie diese Blumen wunderbar ausgezackt, mit welcher Liebe modelliert, mit welcher Hin-

gabe das Ganze in Form und Farbe durchgebildet, die vielleicht kein Mensch sieht; welche wunderbare Klänge hat sie dem kleinen einsamen Vogel in die Kehle gelegt, den vielleicht keiner hört. Und wird der kleine Sänger während seines Liedes einen Horcher gewahr, so steigert er seine Mühe nicht gefallsüchtig; nein, er fliegt scheu davon und sucht sich eine Stelle aus, wo ihn niemand hören kann; dort faßt er alle Kraft seiner kleinen Brust zusammen zu einem Liede, das sich selber gilt. Dagegen sieht man, wie der sentimentale Dichter alles aufbietet, um sich selbst bemerkbar zu machen, wie er den Gegenstand, der ihn dem Beschauer verdecken könnte, beseitigt, um nun alle seine Reize spielen zu lassen, zu zeigen, wie schön er fühle, welchen Geist er habe; und so wird ihm sein geliebtes, von ihm selbst bewundertes Ich zum Medium; er sagt: „Seht, der Gegenstand scheint euch schön, weil ich, der Schöne, des Gemeinen Spiegel bin. Seht doch genau her; das Ding ist gemein, das Schöne bin ich selbst.“ Im naiven Dichter ist die echte Naturfrömmigkeit; er singt, wie der einzelne in der Kirche, für sich mit; der sentimentale Dichter ist wie der Solist in der Kirchenmusik. Jener betet zu dem Schönen, das rings um ihn in der Natur ist, dieser zu sich selbst. Der naive Dichter singt wie der Vogel singt, der sentimentale wie ein Konzertsänger; der eine aus innerem Triebe, der andere, um bewundert zu sein. Auch wo er naiv erscheint, hat er diese Absicht. Das ist der Unterschied von Schillers und Goethes naiven Stellen; der eine geht in seiner natürlichen Gestalt, der andere kleidet sich auch einmal recht einfach. Der naive Dichter braucht nun eigentlich das Naive selbst gar nicht darzustellen, seine Darstellung an sich giebt den dargestellten Gegenständen Naivität. So werden die Gestalten des sentimentalen Dichters immer etwas von seiner eigenen Gefallsucht haben oder zu haben scheinen. Er sucht alles Schöne zusammen, um dem Publikum zu sagen: „Das bin ich.“ Wer bei sich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Anteil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzusondern im stande ist, der wird diesen Eindruck, selbst bei sehr pathetischen Gegenständen, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei sentimentalischen

wird er immer etwas ernst und anspannend sein. Das macht, weil wir uns bei naiven Darstellungen, sie handeln auch wovon sie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objektes in unserer Einbildungskraft erfreuen, und auch weiter nichts als diese suchen, bei sentimentalen dagegen die Vorstellungen mit einer Vernunftidee zu vereinigen haben, und also immer zwischen zwei verschiedenen Zuständen in Schwanken geraten. Dieses Schwanken werden wir bei jedem Gedichte empfinden, dem Geschlossenheit und poetische Wahrheit abgeht. Wie ist immer Gegenstand im Liebesgespräche in der Mondnacht in Romeo und Julia, immer Darstellung der Gestalten und der Leidenschaft, wie alles nur sinnlicher Vorgang, Typus. — Der Dichter muß freilich reflektieren; er kann ohne Gerüst nicht bauen, aber der wahre entfernt das Gerüst, sowie der Bau fertig ist, und sucht jede Spur davon zu verwischen. Wer aber mehr Denker ist als Dichter, bei dem wird leicht das Denkgerüst den Dichterbau an Wert übertreffen; ihm ist es nicht zu verdenken, wenn er es stehen läßt, da ohnehin sein Dichterbau allein ein kahles Ansehen haben müßte. Der wahre Dichter giebt bloß Dargestelltes, bloß den Bau, der sentimentale giebt die Materialien, Risse u. s. w. mit dazu. Nichts steht dem Künstlerischen so schroff entgegen als das Künstliche. —

Der Kontrast.

Alles Dramatischwirkende ruht auf dem Kontraste, der z. B. im Jago und Othello wie Thema und Gegensatz in einer Bachschen Fuge durch das Stück neben einander geht, Shakespeares ganze Kunst ist auf dem Kontraste basiert. So die kontrastierenden Doppelhandlungen, worin mehrere Charaktere im Bezug auf das Praktische, Ethische kontrastiert sind, wie er auch außerdem die Figuren gern wenigstens äußerlich kontrastiert, die am meisten zugleich auf der Bühne sind; wie er den Kontrast ins Innerste der Charaktere gelegt hat, und wiederum äußerlich gern kontrastierende Motive in der Diktion zusammenbringt, z. B. Lächeln in Thränen, Witz des Ärgers und der Verzweifelung, und des Wahnsinns Humor, Zeichnung auf einem Grunde von anderer Farbe, dunkel auf hell und

umgekehrt; die Übergänge aus Freude in Schmerz und umgekehrt gehen ebenfalls durch diesen Kontrast hindurch. Die Albernen haben Weisheit, die Bösewichter Moral im Munde, ferner geheuchelte Ruhe bei innerem Aufruhr, die Angst, die sich selbst wegzuscherzen strebt; die große Meinung, die seine Thoren von ihrer Klugheit haben, die Selbstzufriedenheit der geistig und leiblich Armen, die Melancholie der leiblich und geistig Reichen (Antonio). Überhaupt die Einmischung des Komischen ins Tragische, Zerstreutheit, Vertiefung. Wo es nur geht, wird auch die Denkart kontrastiert, im Cäsar über Selbstmord, im Othello über Untreue (Desdemona und Emilie) u. s. w. Selbst in der äußeren Form des Dialoges; wenn der eine überfließt, ist der andere lakonisch. Alle Verstellung ruht auf dem Kontraste. Allen schauspielerischen wie tragischen Effekten liegt der Kontrast zu Grunde. Wie das Licht nur an Körpern, so kommt die Einheit nur am Kontraste zur Erscheinung. Wo kein Kontrast, da ist auch keine künstlerische Einheit. Daher bei Shakespeare die Charaktere die anziehendsten, in welchen die meisten Kontraste. Im bloßen Vorhandensein des Kontrastierenden, im gleichgültigen Verhalten der kontrastierenden Züge ist nur die Möglichkeit der dramatischen Wirkung gegeben; diese selbst entsteht erst, wenn sie sich auf den Hals rücken, wenn der Kontrast unmittelbar in die Sinne fällt. Dann ist auch subjektiv, in der tragischen Stimmung, ein Kontrast, und zwar ein doppelter, erstlich in der Sympathie an sich, dann in der Sympathie mit dem Gefühle der tragischen Gerechtigkeit. Wenn man wissen will, was die Dichtungen naiver Zeiten so sinnlich-kräftig macht, so prüfe man sie darauf, ob nicht die scharfen Kontraste überall die Wirkung thun; nicht der unwirkendste ist der Kontrast zwischen der Kühle des Dichters und dem Heißen, was er schildert. Man wird bald finden, daß die schädliche Wirkung der Reflexion auf den dichterischen Geist hauptsächlich darin besteht, daß sie die Kontraste unterminiert und aufhebt, oder wenigstens schwächt. Ehe beim sentimentalen Dichter die harten Kontraste von Standesungleichheit u. s. w. wirken können, hat er sie schon ideal aufgehoben. Wie stehen die Shakespeareschen Bösewichter dem Himmel im offenen Kampfe imposant gegenüber, eben darum,

weil sie den Abstand auszufüllen nichts thun; dagegen zersetzt z. B. Franz Moor die Substanz des Sittlichen mit Reflexion; er meuchelt, er vergiebt gewissermaßen mit heimlichem Gifte; er steckt die sittliche Idee mit einer schleichenden Krankheit an, um seinen Gegner, den er im offenen Kampfe fürchtet, zu schwächen. Aber der Charakter ist nicht konsequent, oder vielmehr: es stecken, wie fast in allen Schillerschen Figuren, nicht zwei kontrastierende, d. h. durcheinander geschlungene, miteinander ringende Richtungen, sondern zwei ganz verschiedene Personen, die miteinander abwechseln, in diesem Franz. Zuweilen ist er der naive, außerdem ist er der sentimentale, der reflektierende Bösewicht. —

Dramatische Stoffe.

— Man ist geneigt, Stoffe mit stark vorwärts treibenden Leidenschaften und viel äußerer Bewegung als die für die Tragödie günstigsten anzusehen, namentlich aber für die, deren Bearbeitung die wenigste Schwierigkeit habe. Diese Meinung ist eine falsche. Der Stoff ist unter den anderen der glücklichste für die Bearbeitung, der am meisten Stetigkeit hat, der immer dieselbe kleine Anzahl von Personen im engsten Raume zusammenhält und mit ruhiger Bewegung seinem Abschlusse entgegengeht. So Hamlet, Othello, der Anfang des Julius Cäsar u. s. w. In Szenen ohne eigentliche Thathandlung, wozu ich auch Entschlüsse, Pläne u. s. w. zähle, in welchen die Stimmung von einer Thathandlungsszene wie in figurierten Orgelpunkten ausklingt, oder in denjenigen, in welchen die Gegenharmonie als Zwischensatz einem erwarteten Thema-Eintritte unmerklich entgegenarbeitet, findet das polyphone Ausleben mehrerer kontrastierenden Stimmen neben einander, worin die Poesie am meisten Spielraum hat, am bequemsten Platz. Dahin sind zu rechnen z. B. die Learszenen während des Gewitters, die im Othello, wo Desdemona sich an Jago wendet u. s. w. Je stärker die Kausalität vorschreit, desto weniger ist Raum für Poesie; entweder sie kann sich nicht entwickeln, oder es ist für den Zuschauer nicht die Stimmung möglich, er hat nicht die Freiheit, sie auf sich wirken zu lassen. Die günstigste Handlung, Thathandlung, ist ein einfacher Stoff,

in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen u. s. w. scharf kontrastierter Personen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichst engen Raum zusammengedrängt sind. —

Die poetische Diktion. Rhetor und Dichter.

Ein Teil von Schillers Irrtum hat seinen Ausgangspunkt in den Worten eines Briefes: Man sollte wirklich alles, was sich über das Gewöhnliche erheben muß, wenigstens anfänglich in Versen konzipieren; denn das Platte kommt nirgends so an das Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird u. s. w. Schiller hatte den Wallenstein erst in Prosa begonnen, bald aber sich an die Trockenheit gestoßen. Wie er nun in Versen die Ausarbeitung begann, änderte er manches am Plane, weil er fühlte, er stehe hier in Versen unter anderer Gerichtsbarkeit als in Prosa. Dann heißt es in dem Briefe weiter, wo dem Stoffe die poetische Dignität abgehe, da sei der Ort für den Schmuck, den Aristoteles verlange; denn in einem poetischen Werke solle nichts Gemeines sein. — Man sieht, wie er bei der Ausführung sich dem Fluge der Phantasie überließ; in demselben Maße kamen ihm die Verstandesrücksichten auf Wahrheit der Motive u. s. w. auf das eigentlich dramatisch Wirkende immer gemeiner vor; dies hatte wieder noch lyrischeren Schwung der Diktion zur Folge, und in dieser Wechselwirkung verlor er oft den realen Boden ganz unter den Füßen, — wie in der Philosophie gleichzeitig Fichte. Ganz anders verfährt Shakespeare. Er behält immer den Boden der Wirklichkeit. Je schwunghafter der Flug seiner Diktion, desto fester steht er dabei auf dem Boden der Wirklichkeit. Seine Behandlung adelt beständig den Stoff, verändert ihn aber nicht und verläßt ihn nicht. Er bleibt immer bei der Stange und läßt sie auch da, wo der Verstand sie hingestellt hat. Aber wunderbar ist es, wie er die Dinge, die Schiller für gemein gehalten hätte, und die durch bloß rhetorisch-lyrischen Ideenschmuck nur noch spröder erschienen wären, durch seine Behandlung zu erheben weiß. Für Shakespeare giebt es nichts Gemeines, weil er ein naiver Dichter ist und bei ihm daher alles auf die Form ankommt; der Stoff besudelt ihn nicht; er ist höchstens in

dem Falle eines naiven Menschen, der geradeheraussagend besser fährt, als der Kulturmensch, der, durch die Mühe zu verstecken, unanständig wird, wo jener nur natürlich ist. Dann weiß er auch die Prosa auszuscheiden, die zum Verständnis notwendig ist, und sie abgesondert zu geben, wodurch er freien Raum und Ungestörtheit für die Poesie gewinnt. Schiller richtete sich nach seinem Talente; er konnte eigentlich nur Dinge brauchen, die einen Anknüpfungspunkt für die Reflexion gaben. Er hat in seinem Aufsatze „über naive und sentimentale Poesie" vergessen, daß der sentimentale Dichter leicht platt wird, wo er naiv sein will, wenn er sein Reflexionswerk nicht anspinnen darf oder will, und daß dies eben der Grund ist, warum er bei der Reflexion Hilfe sucht. In einem Briefe sagt er, daß der neuere Dichter einen Gehalt in den Gegenstand lege, weil er den darinliegenden nicht zu entwickeln, nicht herauszuziehen vermöge. Das heißt doch nichts anderes, als daß der Dichter, der nicht naiv sein kann, ohne platt zu werden, sentimentalisch werden müsse. — Deshalb oszilliert der sentimentale Poet beständig zwischen Dichter und Redner; daher sein Erfolg bei der großen Menge. Eigentlich hat nur das naive Gedicht eine poetische Form, denn die Ideen der sentimentalen Dichter wirken als Stoff; und da sie nur ausgesprochen und nicht dargestellt sind, so ist ihre Form keine poetische; höchstens kann es der sentimentale Poet zu einem Produkte bringen, das stellenweise poetische Form, stellenweise bloß rhetorische hat. Dem Rhetor ist die Kunst Mittel, dem Dichter Zweck. Die Befriedigung seines Kunstgefühles ist ihm Norm, er opfert dem Beifalle des Publikums und dem möglichen Ruhme nichts. Es kann freilich auch der Rhetor den Beifall verschmähen, aber wieder um des Ruhmes willen; man wird sein Werk von dem des Künstlers leicht an der Zugabe des Trotzes unterscheiden; der Künstler denkt nicht an das Publikum; der Rhetor, der ihm absichtlich trotzt, desto mehr. —

Der Kosmos der Shakespeareschen Dramen.

Was wir bei Shakespeare finden, ist die Welt, aber ohne die Widersprüche, die uns in der wirklichen irren; eine Welt,

deren geheimste Motive uns vor Augen liegen, wir sehen diese Menschen, wie höhere Geister, durch und durch; ihr Recht, ihr Unrecht, ihr ganzes Wesen und ihr Schicksal im notwendigen Verhältnisse dazu; wir sehen nichts, was uns an der Vernünftigkeit der Weltordnung zweifeln machen könnte. Diese Welt ist uns eine Schule für die wirkliche; sie lehrt uns, wie alle Art von Übermaß und Verkehrtheit, jede Störung der Harmonie der Kräfte sich straft, sie zeigt uns im scheinbar triumphierenden Bösen die Hölle im Herzen u. s. w. Der Tragödienstoff ist bei ihm nach allen Seiten geschlossen; er ist sein eigener Organismus — kein Mechanismus wie bei Lessing (Emilia) und bei den klassischen Franzosen; wo Thatsache Thatsache herausfordert, wie beim Karten- oder Schachspiele Stich auf Stich, Zug auf Zug, wodurch eine frostige Symmetrie hineinkommt und alles in die Oberfläche gelegt wird. Er ist ohne Raffinement, auf ein oder zwei primitive und selbstverständliche Motive gebaut, wenn auf zwei, dann auf entgegengesetzte. — So leicht hat es Shakespeare sich nie gemacht, wie Goethe z. B. im Tasso. Um uns zu vermitteln, daß sein Held ein großer Dichter ist, giebt er ihm den Namen eines großen Dichters, ebenso dem Antonio den Namen eines Staatsmannes. Dieser würde uns ohne Alphonsos Zeugnis nimmermehr als ein großer Staatsmann vorkommen; was wir von ihm sehen, ist nicht danach; er benimmt sich vielmehr ebenso unmächtig seiner selbst wie Tasso. Was wir sehen, sind nur zwei eitle, krankhaft empfindliche Menschen. Wenn Shakespeare uns einen Coriolan zeigt, so braucht er eigentlich den historischen Namen und Beglaubigung daher gar nicht. Wir sehen, daß er großsinnig ist bis zum Übermaße, daß er ein gewaltiger Held ist, der, nachdem er die anderen besiegt hat, den stärksten, sich selbst besiegt. Shakespeare mutet uns keinen Glauben zu, als den unsere Sinne und unser Verstand sich selbst bestätigen oder finden. Es ist gleichgültig, wie seine Helden heißen: Coriolan könnte Tullius heißen, oder wie irgend sonst, er bliebe was er ist, und wir sähen, was er ist. Gebt diesem Tasso und Alphons andere Namen und laßt uns nichts von ihnen erfahren, als was wir sie selber thun sehen, und sie werden gewaltig in unserer Meinung sinken. —

Der poetisch-tragische Gehalt.

Der poetisch-tragische Gehalt ist die Hauptsache; die Thathandlung, der pragmatische Nexus darf nur der Gelegenheitsmacher sein. Die Gefühle vor und nach den einzelnen Thathandlungen, Vorbereitung und das Ausklingen derselben, sind gleichsam die Blüten an Stamm und Zweigen. Wenn Poesie wirken soll, muß das Gemüt in einer gewissen Freiheit sein, daher muß alles gethan werden, die Spannung zu sänftigen, sie immer wieder einmal vergessen zu machen, d. h. die Spannung auf das Einzelne. Eigentlich darf nur eine Spannung in der Tragödie sein, die, welche auf den tragischen Nexus, also an das Große und Ganze des Verlaufes sich knüpft, diejenige, die aus der Forderung des moralischen Gefühles oder der Lebensweisheit und aus der Freude an dem Helden hervorgeht; mit anderen Worten: es darf keine andere Spannung vorhanden sein, als tragische Furcht und Mitleid. Dahin müssen alle Andeutungen zielen, von der Schuld nach dem Ende, vom Ausgange nach der Schuld zurück, und von allen Punkten dazwischen nach dem Ausgange vorwärts. Binnenspannungen sind nur erlaubt, wenn sie auf ein Gelenk der tragischen Gliederung gehen, also wenn sie ein Teil der tragischen Spannung sind. So ist die Einheit die Spannung, oder vielmehr die Spannung immer das Gefühl der Einheit, welches in leidenschaftlicher Erregung vorwärts und rückwärts wie ein elektrischer Strom durch die Mannigfaltigkeit des Stückes strömt. Aber ich finde noch den rechten Ausdruck nicht. Die Spannung läuft wie der elektrische Funke am leitenden Draht des tragischen Nexus durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Momente; auf den tragischen Kern dieser Mannigfaltigkeit bleibt unsere Seele durch das Band der Spannung in jedem einzelnen Momente geheftet. — — Auch mit Steigerungen des Affektes hat es sein Bedenkliches. Eine lange Klimax ohne Wechsel hat erstens etwas Anspannendes und dadurch Peinliches, dann auch etwas Künstliches; besser, man zeigt beim Wiederauftreten den Zustand gesteigert und läßt den ganzen Auftritt in diesem Grade, um ihn einzutiefen. Obgleich die Steigerung der Form angehört, so macht sie doch

den Stoff übergewichtig; und alle Poesie, aller Gehalt ist auf dem Wege, auf welchem man fortgespornt wird, nicht vorhanden, im Gegenteile wirkt all das durch den Aufenthalt, den es bringt, peinlich, anstatt zu mildern. —

Die problematischen Dialoge.

Die problematischen Dialoge, wie ich sie nennen will, in welchen ein verdecktes Spiel gespielt wird, in denen, was in den Menschen vorgeht, nicht ausgesprochen, vielmehr absichtlich oder in naiver Unbewußtheit von den Redenden versteckt wird, und wo der Zuschauer dennoch, wenigstens im ganzen und großen, das Versteckte aus Situation u. s. w. errät. In solchen ist wiederum jeder einzelne Moment problematisch. Sie sind zugleich schauspielerische Aufgaben, Typen, durchaus Darstellung, lassen deshalb keine andere als naive Poesie zu und können als die eigentliche Probe des spezifisch-dramatischen Talentes angesehen werden. Dahin gehören z. B. die Werbungsszenen Richards III. mit Anna und Elisabeth, und die Szene, wo er selber als mädchenhaft Nein sagend und doch nehmend, jene zu parodieren scheint. Die Frauen reden immer noch eine Zeit in dem alten Tone des Abweisens, wenn sie schon gewonnen sind. Sind sie nicht klug genug, die Thorheit ungethan zu lassen, so sind sie doch klug genug, sie zu bemänteln. Welche Aufgabe für die Schauspielerin dies so durchgebildete, mit Geist geschwängerte, bald sich nähernde, bald ausweichende immer Nein sagen und doch nehmen; zugleich ein Typus von ungeheuerem Umfange, dies frauenhafte Thun, das bis zum letzten Augenblicke Nein sagt, während sie schon im Anfange zu nehmen beginnt. Zugleich will doch die kluge Elisabeth vielleicht durch scheinbare Einwilligung nur Richards gefährliche Natur beschwichtigen, sie weiß wie die Sachen stehen, daß der Usurpator in seinem Reiche auf unterhöhltem Boden steht, daß auch von auswärts ihm Verderben droht. Sie gewinnt wenigstens Zeit, um ihn in seiner eigenen Manier zu überlisten. Ferner die Szenen zwischen Othello und Jago und vieles im Hamlet. Im Erbförster ist fast der ganze vierte Akt von dieser Natur. Der Antagonismus zwischen Stoff und Form in der naiven Poesie hat nicht seinen

geringsten Reiz daher. Daher kommt auch die Vieldeutigkeit, die Shakespeares Stücken ihr Anziehendes giebt, das sie bei auch noch so langem Betrachten nicht verlieren, eher immer mehr noch gewinnen. Wenn auch das Ganze und seine Intention außer allem Zweifel und dem Gefühle völlig klar ist, so wird doch im einzelnen dem Verstande eine Freiheit gegeben, zugleich auch dem Schauspieler, ein Raum, in dem jeder einzelne Leser, seiner Kapazität und individuellen Disposition nach, sich in Deutungen versuchen kann, weil mehrere Deutungen neben einander bestehen können. Was dort im einzelnen problematischen Gespräche die Person thut, das Halbzeigen durch Verdecken, das Darstellen durch indirekten Ausdruck, das thut im großen und ganzen des Stückes der naive oder realistische Dichter selbst. — Nur muß der tragische Zusammenhang uns vor allem deutlich werden, denn er soll uns ergreifen und festhalten, auf ihn soll sich alle Spannung, alles Schauspielerische beziehen; Hauptsache ist immer die genaueste Festhaltung des einen Gesichtspunktes, ähnlich wie die Beobachtung der Perspektive in der Malerei. Die Hauptperson immer breiter und voller gehalten, ohne Verkürzung — im malerischen Sinne — im vollen Lichte. Dies war mein Fehler im Erbförster, den ich mir gar nicht klar und offen genug vor die Augen stellen kann. Wie er entstand, weiß ich recht gut. Meine Darstellung war dramatisch unmittelbar; ich überließ es in Ausführung des Dialoges dem Zuschauer, die kleinen Motive zu ergänzen aus den angedeuteten großen, oder auch aus Charakter und Situation, den beiden gegebenen Faktoren der Entwickelung. Nun hatte ich aber durch den untragischen Anfang andere Erwartungen erregt, als ich befriedigen wollte, dann war die Handlung etwas absonderlich, auch fehlte die Geschlossenheit; neben Charakter und Hauptsituation wirkten noch viele kleine, zufällige Bedingungen mit. Ich aber, anstatt in der Beschaffenheit der Fabel und der zu besonderen Charaktere den Grund davon zu suchen, wie mir die Kritik auch ehrlich und verständig, und den Nagel treffend, riet — fand ihn in der Unmittelbarkeit der Ausführung. In dieser lag er allerdings insofern, daß durch sie die besondere Anlage nicht erklärt war; und bei

anderer, als solcher poetisch-naiven Ausführung wäre dennoch alles klar zu machen gewesen, also insofern, daß in ihr nur die Unzweckmäßigkeit der Anlage, d. h. der Fehler des Stückes zum Vorscheine kam, nicht daß sie selber der Fehler gewesen wäre. Anstatt nun meine Fabeln so einzurichten, daß sie sich vollständig selber erklären, die Charaktere so, daß sich der Zuschauer vollständig in sie versetzen konnte, blieb ich bei meiner alten Weise — wenn ich auch dem Zufall nicht mehr solche Breite gönnte, oder auch ihn möglichst ausschloß; dafür meinte ich nun, in den Dialog noch besonders die fortlaufende Erklärung hineinnehmen zu müssen, die eigentlich der Verstand des Zuschauers geben mußte, oder die eigentlich gar nicht nötig sind, wenn nicht Absonderlichkeiten in der Fabel dem Verstande einen Sprung zumuten oder eine Voraussetzung, die über die Regel hinausgeht. Dadurch kam ich nun auch von seiten der einem Theaterstücke zugestandenen Länge in eine Klemme, aus der ich mich nicht zu finden wußte. Endlich bei Betrachtung der Macbethexposition kam ich auf die Spur meines Rechenfehlers. Bald fand ich, daß fast jede Szene bei Shakespeare mich auf dieselbe hätte führen müssen. Nun weiß ich, daß, wenn die Fabel im ganzen und großen natürlich und notwendig, die Charaktere nicht zu individuell, wodurch ohnehin der Zweck der Tragödie, das allgemeine Menschenschicksal im besonderen darzustellen, verfehlt wird, — daß dann die Ausführung im Dialoge durchaus sich um die Erklärung für den Verstand nicht zu bekümmern habe, und desto kräftiger ihrer wesentlichen Aufgabe, die Phantasie künstlerisch zu täuschen, unmittelbarer poetisch-naiver Darstellung nachgehen könne. —

Der Kontrast.

Eben fällt mir ein, daß ja auch die Schule des V. Hugo den Kontrast als das Hauptwesen des Tragischen ansieht. Sie faßt, soviel ich von ihrer Doktrin weiß, diesen Kontrast absolut, aber ohne Notwendigkeit. Sagt er: „Hängt den Gott an den Galgen, und ihr habt das Kreuz;“ so kommt der Gott mit dem Galgen ganz zufällig und äußerlich zusammen. Wenn er seiner Borgia zu der historischen Ruchlosigkeit die innigste Mutterliebe giebt, so ist zwischen diesen beiden Dingen wiederum

nichts gemein, als die Konvenienz des Dichters. Letztere Zusammenstellung kann vorkommen, aber deshalb ist sie noch nicht die genügende Grundlage einer tragischen Gestalt, denn sie ist eine ganz willkürliche. Am Hamlet konnte V. Hugo sehen, wie äußerlich er Shakespeare gefaßt hat. Denn Hamlets pragmatische Schwäche ist eben die Folge seiner theoretischen Stärke; es ist hier ein notwendiger Kontrast. Die Grundlage des tragischen Widerspruches muß in der individuellen Natur des Charakters liegen, aber nur als Möglichkeit. Durch die hinzutretende tragische Situation wird diese Möglichkeit erst wirklich. So hat Schiller in der Gestalt seines Wallenstein nur den klugen Weltmenschen und den Abergläubigen konstrastiert, und die Szene, wo er vergebens „Vernunft predigt", ist der vollendetste Moment in diesem Charakterbilde, weil darin die zwei verschiedenen Wesen einander zum schärfsten Kontraste auf den Hals gerückt sind. Dagegen stehen sich sein Ehrgeiz und seine idealistische Tugendresignation als zwei fremde Dinge gegenüber. Sie sind sich nicht so nahe gerückt, daß durch den Kontrast die Identität einleuchtend würde; sie wechseln und lassen uns den Wallenstein in zwei verschiedene Menschen zerfallen. — Man nehme die bedeutendsten Gestalten der Geschichte, wie die Personen unserer nächsten Privatbekanntschaft; was sie uns zu Gestalten macht, zu Existenzen, zu plastischen Erscheinungen, zu Totalbildern, ist nichts anderes als dieser Kontrast in Identität. Nie sind sie mehr diejenigen, die sie sind, als in den prägnanten Momenten, wo ihre Mannigfaltigkeit durch Kontrast ihre Einheit erweiset, wo wir alle einzelnen Kräfte und Richtungen, die in ihnen wirken, zugleich thätig erblicken und die Natur des Kontrastes sie alle zugleich deutlich macht, die sonst ineinander verfließen würden. Diese prägnanten Momente sind das, was von der Geschichte und dem gewöhnlichen Leben der Kunst gehört. Sehen wir einen Bekannten im Leben, so sehen wir gewöhnlich nur eine Seite oder mehrere gleichgültig abwechselnd; fragen wir uns aber einsam: wer ist er? so wird sein Totalbild vor uns stehen. Ich glaube, dies ist die Ursache, warum ich immer im gewöhnlichen, gesellschaftlichen, im gleichgültigen Umgange die Menschen verliere und mich

isolieren, mich von ihnen entfernen muß, um sie wieder zu gewinnen. Wenn Schiller diese Totalmenschen „Gestalten" nennte, wäre ich mit allem, was er von diesen sagt, einverstanden. Er versteht aber etwas ganz anderes unter dem Ausdrucke. Die Menschen werden ihm zu Gestalten, wenn er ihren vagen Umriß mit seinem eigenen Gehalte füllt; sein Bedürfnis ist, den Unterschied derselben von ihm selbst zu verwischen, d. h. die anderen in sich, mir ist es Bedürfnis, mich in die anderen zu verwandeln, d. h. die Verschiedenheit recht rein zu empfinden. —

Das Farben- und Formenspektrum.

— Nun ist mir das Rätsel meines früheren Schaffens psychologisch gelöst. Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb oder ein glühendes Karmoisin. In dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll, eine Stellung, d. h. die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts anderes, als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h. diese genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen sich verwirrten und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detailliert aufgeschriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelheiten für sich selbst sich ins einzelnste zaserten und eine Menge Detail hineinschwoll in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich, solange es in klarster Sinnlichkeit dastand, in jedem Augenblick und in den heterogensten Umgebungen und Beschäftigungen wie ein Mahner umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand, ähnlich dem einer Schwangeren, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Festhalten und doch Hinausdrängen des, was vom eigenen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich geworden ist. Nun weiß ich, was jene Gestalt und ihre Gebärde war; nichts anderes als der sinnlich angeschaute, tragische Widerspruch; der eine Faktor die Gestalt,

die Existenz (der Grund davon), der andere die Gebärde. Der sinnlich angeschaute prägnante Moment, in welchem am schärfsten Kontraste die Einheit erscheint. Sonderbar, jetzt wo ich von dem Allgemeinen ausgehe, von den Gesetzen der Gattung, wie sie mich ein sorgfältiges Studium gelehrt, folgt jene Erscheinung, jenes Spektrum der Feststellung des Planes oder dem vollständigen Entwurfe der Fabel. Mein Albrecht stellt sich mir nun als solches psychologisches oder vielmehr pathologisches Formen- und Farbenspektrum dar, als eine sanfte Existenz in gewaltsamer Gebärde (Zorn in Gestalt von Leiden), die Agnes als sittige Gestalt in leidenschaftlicher Gebärde. Resignierter Trotz auf dem Grunde der Humanität, leidenschaftliches Bedürfnis auf dem Grunde ruhiger Schönheit. Der Erbförster, der Judah und die Lea, auch selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es unrecht thut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand dies Bild plötzlich vor mir in glühend karmoisinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Thun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Thätigkeit sich ruhig und passiv verhielten. — Beiläufig: Mir scheint, als ob die Sinnlichkeit der Darstellung, welche die naiven Dichter, besonders aber Shakespeare charakterisiert, hauptsächlich Resultat der Kontrastierung sei. Von unten auf zu beginnen, von der ersten und engsten, d. h. auf dem kleinsten Raume vollzogenen Synthesis des Allgemeinen und Besonderen, vom uneigentlichen Ausdrucke, — so ist dieser um so sinnlicher, je größer der Kontrast zwischen Sache und Bilde. Zu dem Kontrast in der Metapher ein Beispiel in Romeo: „das Grabmal, das seine Marmorkiefern öffnet, den wieder auszuspeien", der eingesargt gesehen wurde. In dem Worte: Marmorkiefern — ist der Kontrast zwischen Sache und Bild durch die engste äußere Vereinigung beider gesammelt. Die Kiefer, ein bewegungsfähiges, tierisches Glied, und der Marmor, die schwere, tote Naturmasse. Ein anderer Kontrast,

der z. B. die Volksbücher so sinnlich wirksam macht, ist der Antagonismus zwischen den hanebüchensten, drastischsten Situationen, den wunderbarsten Erfindungen und der kühlen, nüchternen Darstellung in der Sprache. — Künstlerisch trefflich ist der Kontrast des wahren Verhaltes und des vermeinten im Othello. So baut sich eine in sich einheitliche Welt aus Kontrasten auf. Die Metapher ist der Baustein dazu.

Der Wille.

Der Wille — was ist er? Eine Bestimmung des Handelns durch die theoretische Kraft? Ist ein solches Übergreifen möglich aus der theoretischen in die praktische Sphäre? Wenigstens müßte ein Zustand der gänzlichen Unbestimmtheit der handelnden Kraft durch sich selbst vorausgesetzt werden; und ich zweifle, ob diese jemals wirklich wird. — Da die Vernünftigkeit des Handelns selbst nicht zur Leidenschaft werden kann, denn Leidenschaft, eine sinnliche Kraft, setzt ein sinnliches Objekt voraus, so wird es bald die Leidenschaft des Stolzes, die Lust, seinen sinnlichen Leidenschaften zu widerstehen, oder Abscheu vor Seelenunreinlichkeit, bald Liebe u. s. w. sein, was den Willen gewöhnlich oder momentan vertritt. Daraus würde sich auch erklären lassen, warum Leidenschaft, d. h. Kraft dazu und Willenskraft in einer Person beisammen, und solchem Menschen der Weg offen steht zu großer Tugend und zu großem Laster. Auch mag der bloße Affekt des Schönen, Wahren, Guten oft zum Guten hinreißen. Der Mensch mag in Fällen die Kraft zum Willen des Guten vom Affekte borgen, wie Rachsucht die Thatkraft vom Zorne borgt. Immer sind die Menschen, deren Willenskraft man rühmt, mit großer Leidenschaftskraft begabt. Weiter darüber nachzudenken. — Auch das Gefühl, gut gehandelt zu haben, kann zum Affekte werden, sogar die Ahnung, die Vorempfindung der Lust dieses Affektes können als Triebfedern wirken, durch Guthandeln den Affekt wirklich zu machen, aus welchem eine Leidenschaft entspringen kann, die auf das Guthandeln, auf Unterlassen des Schlechten geht und doch Leidenschaft bleibt, weil ihr Objekt eine sinnliche Lust, ein Affektgenuß ist. So kann diese Leidenschaft den auf Unsittliches gerichteten Affekt besiegen,

weil sie stärker ist, ohne deshalb weniger ein Kind der Sinnlichkeit zu sein. Der kategorische Imperativ verlangt zu seiner Erfüllung, so wenig Kant daran gedacht haben mag, eine Leidenschaft, nämlich den Abscheu vor dem Gedanken, ein Knecht seiner Sinnlichkeit zu sein, insofern diese auf Unsittlichkeit ausgeht. Die Besiegung des Affektes, die Kant verlangt, ist nur möglich durch eine Leidenschaft. So besiegt der Diener der Sinnlichkeit ihren Knecht. Hier wären wir mit der Tugend ebensowohl auf den Materialismus geraten, wie mit der Religiosität, obgleich der Weg dort weniger kenntlich ist und ein schärferes Auge dazu gehört. Wir wären wieder auf dem Boden der Alten, wenn es der Naturforschung gelänge, den letzten Grund aller Leidenschaften im Körper aufzufinden und nachzuweisen. — So gut wie die Alten bei alledem nach Tugendhaftigkeit streben konnten, können wir es auch. — Daß es Leidenschaft bei Kant war, sieht man an der Extremität, daß der kategorische Imperativ so weit ging, auch wenn die Sinnlichkeit das begehrte, was in den Augen der Vernunft gut war, dieses Guthandeln als aus Unmacht und sklavischer Abhängigkeit hervorgegangen, zu verachten. — Ich muß mir am Ende wohl oder wehe gestehen, daß das, was mir immer persönlich als Norm vorschwebt: strengste Moralität bei stärkstem Materialismus, nichts ist, als die Leidenschaft des kategorischen Imperatives bis zum äußersten Extrem getrieben, ja bis zum Widerspruche. — Wenn die Theorie Leidenschaft als ein sinnliches Begehren definiert von solcher Stärke, daß es den Verstand verdunkeln oder unterdrücken kann, so scheint allerdings die Leidenschaft, die mit dem sittlichen Gebote übereinstimmt, nicht den Namen anzusprechen; aber sie stimmt nicht damit überein, weil dies ein sittliches Gebot, sondern weil ein sinnlicher Genuß oder ein Nichtsein eines sinnlichen Übels (Unlust) ihr Motiv ist. Dann wäre die Einteilung in sogenannten sittlichen Willen und Leidenschaft, oberes und unteres Begehrungsvermögen bloß Formelkram, und es müßte der Wille heißen: die sinnliche Kraft des Begehrens, insofern sie auf etwas geht, was der Sittlichkeit gemäß ist. — Das Christentum scheint aus diesem Gesichtspunkte hervorgegangen, denn es verlangt von seinem

Bekenner eine Leidenschaft, die auf das Göttliche gerichtet, die auf das Irdische gerichteten verzehren soll. Der Christus, der die Tempelverkäufer austreibt, ist ein Sinnbild dieser Leidenschaft. —

Gesprächsmimen.

Was ich Gesprächsmimen nenne, sind Szenen, wo Charakterzüge allgemeine Naturzüge darstellen, die jeder Figur ohne Unterschied zugeteilt werden könnten, weil sie eigentlich nur überhaupt aus gedachten poetischen Figuren Menschen zu machen scheinen. Mimen des gesellschaftlichen Lebens, Mimen einzelner Zweige dieses Lebens — wie z. B. der Erbförster mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können, sein eigentlicher dramatischer und menschlicher Charakter sei, welcher er wolle. Solche Mimen im engeren Sinne charakterisieren Geschlecht, Alter, Stand, Nationalität. Gleichviel ob sie allgemeiner Natur sind, helfen sie doch einen Charakter individualisieren. Und zuletzt geht doch über alle Charakteristik im besonderen diejenige allgemeine, die uns von der Wirklichkeit der Personen überzeugt, durch welche sie erst ein objektives Leben erhalten. Welche Wirkung thun die allgemeinsten dieser Art, wie das vorgebliche Besinnen auf etwas, das unmerkliche Hinleiten eines Gespräches auf einen bestimmten Gegenstand. Zu bemerken, wie dieser Besinnmimus auch als besonderer, charakteristischer erscheinen kann; bei Hamlet z. B. als Zeichen der Vertiefung, als Zubehör des Grüblers, bei Heißsporn als Zeichen des feurigen, ungeduldigen Naturells. Es bedarf nur einer leisen Färbung durch den Dichter, solche allgemeine Mimen in Charakterzüge zu verbesondern; und wo der Dichter nichts dazu thut, kann es der Schauspieler, dessen Produktivität ja zum Teil darin besteht, daß er solche Naturzüge, in die Farbe des darzustellenden Charakters getaucht, der poetischen Zeichnung hinzubringt; wie z. B. von der geringsten Art, das fast über seine eigenen Füße fallende Gehen eines Einfaltspinsels, wo der Sinn der Handlung Eile vorschreibt. —

Schelling über Kunst und Natur.

Schellings Grundgedanke, — in der „Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur" — daß das in

der Natur in der That Seiende, der im Inneren der Dinge wirksame, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redende Naturgeist vom Künstler darzustellen sei u. s. w. — auf die Kunsttechnik gewendet, heißt: Der Künstler soll vor allem das Ganze, d. h. was das Werk zu einem Ganzen, zu einem organischen Zusammenhange von Mitteln durch den überall gegenwärtigen Gedanken des Eigenzweckes macht, vor Augen haben und das Einzelne danach entwerfen und ausführen; also von der Natur des Einzelnen nur das behalten, was es auf das Ganze bezieht. Das Einzelne soll seine Beglaubigung und Rechtfertigung aus dem Ganzen nehmen, keine Beglaubigung, keine Illusion für sich ansprechen. Die Natur des Werkes soll im Ganzen liegen, nicht im Einzelnen. Das Exempel, welches mir immer wieder vor Augen kommt, die Tizianische Venus; kein Zoll Fleisch daran ist wahr und macht die Wirkung empirischer Wahrheit, aber das Ganze ist wahr, d. h. ideale Wahrheit. Nicht die Notwendigkeit der einzelnen Teile, sondern die Notwendigkeit ihrer Zusammenordnung und Zusammenstimmung zu einem Ganzen überzeugt, d. h. ein künstlerisches Werk darf nicht den unmittelbaren Sinn überzeugen wollen, sondern die Phantasie. Ersteres kann ihm nicht gelingen; und gelänge es ihm, so würde es die Phantasie nicht überzeugen können, weil der Sinn auf einzelnes geht u. s. w. — Fasse zusammen, und du wirst überzeugen; denn die Überzeugung durch Phantasie und Gemüt ist etwas ganz anderes, als die Überzeugung durch den Verstand. Die Anstrengung zu letzterem ist der Tod der Kunst. — Phantasie und Gefühl sind die Faktoren alles Glaubens; der Verstand ist der Vater des Zweifels; zwar wird er dadurch Großvater der Überzeugung, aber dies ist ein Prozeß, auf welchen wegen seiner Weitschweifigkeit das Drama besonders sich nirgends einlassen kann. So hebt das im einzelnen Nachweisenwollen der Zureichendheit eines Motives die Täuschung auf und kann doch nie bis zur Überzeugung getrieben werden. So giebt das Ganze eines vollendeten Dramas wesentlich nichts anderes, als was sein einfachster Kern gab; die Absicht desselben ist nur, dem Eindrucke des Kernes nicht eine andere Richtung, nicht eine fremde Beimischung, nur die äußerst mögliche Fülle

und Tiefe zu geben. Die großartige Wahrheit des Ganzen muß das Einzelne wahr machen, nicht die Wahrheit des Einzelnen ist es, die von der Wahrheit des Ganzen überzeugt. — „Geist, der Natur scheint", so hat Kant den Genius definiert. Er hat das abstrahiert aus Geisteswerken, die Naturwerke zu sein scheinen, und vom Werke auf die Kraft geschlossen, die es hervorbrachte. Shakespeare ist immer infolge solchen Schlusses als ein solcher Genius angesehen worden. Wie paßt dazu aber sein eigen Wort:

— und deine Dichtung!
Ha, fließt dein Vers nicht hin so glatt und zart,
Daß deine Kunst natürlich wieder wird.

Er — Timon hier — will sagen: Du bist der größte Dichter Athens; deine Kunst so groß, daß sie nicht mehr als Kunst, daß sie als Natur erscheint, daß deine Kunst natürlich wieder wird — nicht, daß Natur in dir, die bloße Natur Dinge hervorbringt, die wie durch Kunst entstanden scheinen. Und das letztere will Kant sagen. In der That aber ist die sentimentale Poesie, die man der naiven Poesie oft und gewöhnlich so entgegensetzt, als sei sie mehr Sache des bewußten, und die naive mehr des unbewußten Kunstvermögens, vielmehr eben das Symptom des auf dem halben Wege zum vollen bewußten Verständnis des Kunstmäßigen stehen gebliebenen Geistes. Und wird der naive Poet geboren, so heißt das nicht, in ihm wird ein unbewußtes Vermögen, das zugleich Unvermögen ist, zum klaren Bewußtsein durchzudringen, geboren; nein, im Gegenteil, so heißt es: in ihm wird das Vermögen der höchstmöglichen Klarheit und damit die Leichtigkeit geboren, zu dieser Klarheit hindurchzudringen, d. h. nicht bloß zur Klarheit einer Erfordernis, einer der Kräfte, die zusammen den Poeten machen, sondern aller, d. h. zugleich zur Verhältnismäßigkeit aller. Denn der Poet ist ein Macher, ein Könner, was den Wisser einschließt; aber der sentimentale ist mehr ein bloßer Wisser, ein Denker, als ein Dichter, Macher. Das Können ist nicht im einfachen Nichtwissen, sondern das Können ist wiederum in Instinkt verwandeltes Wissen. So vergißt gewöhnlich Schiller, sowie er als Dramatiker in seinen Ideenschwung gerät, daß er im Denken zugleich dichten, d. h. ge-

stalten muß, d. h. er hat Klarheit und Bewußtsein genug, zu denken, aber nicht genug, in der Seele eines gewissen Menschen zu denken, der nicht er ist. Zu den Erfordernissen des Künstlers gehört die große Selbstverleugnung, die persönliche Bescheidenheit, die in ihrem Werke verschwindet, von der die Gottheit selbst allüberall Beispiele, oder vielmehr von deren Gegenteil sie nie ein Beispiel giebt. Der Mangel dieses Erfordernisses ist, wie alles Schlimme in der Welt, zunächst eben nur ein Mangel an der vollen Bewußtheit. Wie Schiller seinen Aufsatz über die naive und sentimentale Dichtung schrieb, machte er aus der Unvollkommenheit eine Vollkommenheit anderer Art. Die Sache war die: in seinen ersten Werken war, was er wußte, bis zum Können gediehen; das Wissen war mangelhaft, und darum mußte es auch das Können werden. Nun war sein Wissen durch Studien ungemein gewachsen; dieser Zuwachs mußte nun zum Können werden, und was davon seiner Natur nach nicht dazu werden konnte, das mußte er fallen lassen. Er zweifelte an der Kraft, diesen Prozeß noch in sich zu vollziehen, auf der anderen Seite erlaubte auch nicht seine materielle Lage, die nötige Zeit daran zu wenden; so stellte er denn das Halbfertige als eine andere Art des Ganzfertigen dar. Jenen Prozeß hatte Goethe einmal im ganzen und großen in sich durchgemacht und machte ihn im kleinen noch immer durch; wenn das Wissen immer zunimmt, muß der Prozeß fortdauern, — gleichsam eine poetische Verdauung und Ernährung — er nennt ihn, wo er davon spricht, „das Zerschlagen der Selbstbespiegelung". Jeder Mensch muß, um ein fertiger Mensch zu werden, ihn durchmachen; je größer die Naturanlage, desto stärker, gewaltiger der Prozeß; wenn man genauer zusieht, wird man die Parteiung zwischen Schiller und Goethe daraus begreifen; je weniger der Mensch in sich selber fertig, je weniger hat er Sinn für das Fertige im anderen. Die Menschen, die noch am wenigsten von den Schlacken der Selbstbespiegelung gereinigt sind, zieht die Sympathie zu der verwandten Unfertigkeit in sich selbst; daher ist es meist die Jugend, die für Schiller schwärmt, die Fertigeren zieht es zu Goethe; das vollkommene Verständnis Shakespeares setzt noch mehr voraus; denn in ihm

ist von jenen Schlacken, die in Goethe noch zeitweilig erscheinen, gar keine Spur mehr. —

Individualisierung des Ausdrucks.

Verschiedene Charaktere können dieselbe allgemeine Erfahrungsregel oder Maxime als Motiv ihres Handelns aussprechen, aber so verschieden durch den ihnen angemessenen Ausdruck gefärbt, daß der besondere Charakter und die allgemeinmenschliche Basis zugleich zur Anschauung kommen. Objektivität in subjektiver, d. h. psychologisch rhetorisch-mimischer Form. So ist Leidenschaft, wie Affekt, ein allgemeines Motiv, und doch wird die Zeichnung desselben in ihrer Modifikation durch die Persönlichkeit des Trägers unendlich sich variieren. Der Dichter soll die Gedanken der Personen mit oder in ihnen denken, d. h. nicht, er soll ihnen ganz besondere Gedanken geben, nein, er soll ihnen die Gedanken geben, die ihnen am nächsten liegen, die Gedanken, welche der Zuschauer als die begreift, die er selbst an ihrer Stelle gedacht haben würde; die Gedanken müssen deshalb allgemeine, d. h. Anwendungen einer allgemeinen Maxime auf den besonderen Fall der Personen sein, aber diese Gedanken müssen in der Form, der Ausdrucksweise die Charakterlivrei der Personen tragen. Derselbe Gedanke wird in dem Schlichten schlicht, im Naiven naiv, im Überschwenglichen überschwenglich, im Nüchternen nüchtern, im Zierbengel, im Redner affektiert oder geschmückt erscheinen, im Sanften sanft, im Wilden trotzig sich gebärden. Dazu die Modifikation des Affektes oder der Leidenschaft, die Rücksicht auf Gegenwärtige, oder die Rücksichtslosigkeit des Monologisten im Ausdrucke, desgleichen die Modifikation des Standes, der Bildung. — Ein Kunstgriff der Charakteristik, und nicht der geringste, ist dasjenige, was Shakespeare bei seinen tragischen Helden anwendet. Aus jedem Worte desselben spricht ein: ich bin der Held des Stückes. Teils liegt das im Aufsetzen von Lichtern, welche die Gestalt vor allen anderen heraustreten lassen, teils in einem Zurückhalten aller anderen Gestalten. Sei gleich der Held, der Handlung nach, einer anderen Person unterworfen, in seinem Bewußtsein weiß er sich sozusagen über dieser, d. h. im poetischen Ausdrucke. Auch das, was

andere unleugbar vor dem Helden voraushaben, ordnet sich im Ausdrucke unter; dem Helden wird keine Schwäche geschenkt; in das Gesicht werden sie ihm genannt, dennoch verliert er nichts; er ist und bleibt die liebenswürdigste und imposanteste Gestalt. Dieser tragische Adel, dies innere Wissen, die Genugthuung, daß er trotz allem der Held des Stückes ist, verläßt ihn nicht. Er hat das volltönende Pathos vor allen anderen voraus; in allen anderen spricht Schmerz und Leidenschaft in weniger bedeutenden Gedanken und hinreißenden Tönen. Es ist in der That der Unterschied eines konzertierenden Instrumentes von der Begleitung. Eine Art poetischer Feierlichkeit unterscheidet seine Schmerzen von denen der anderen Figuren. Er hat die tiefste Empfindung seines Ich und dessen, was ihn betrifft und den beredtesten, gewaltigsten, hinreißendsten Ausdruck; die anderen Gestalten scheinen dagegen gehalten sich nur wie Nebel zu fühlen, und ihr Ausdruck ist halb gefesselt; sie sind wie Reliefs um die freistehende Gestalt. Dazu kommt, daß all ihr Denken und Thun hauptsächlich auf ihn sich bezieht; daß sie also thätiger sind, ihn herauszuheben, als sich selbst. Dieser tragische Adel ist es nun zunächst, was den Schauspieler zu der Rolle reißt und ihn vor sich selber erhebt und so in ihm spielt, ohne seine Mühe. Man sehe, welche ganz andere Töne Romeo und Julia zu Diensten stehen als dem alten Capulet; Hamlet als Laertes und dem Könige, jeder Zoll ein tragischer Held. — Die Szenen des Helden sind meist Spielszenen, Solis, die der anderen Personen mehr Zwischenspiele. —

Existenz und Bewegung.

Der Dramatiker hat zweierlei darzustellen, Existenz und Bewegung. Shakespeare weiß beides notwendig zu verknüpfen, so daß das eine zum anderen wird, und steht auch dadurch über denen, bei welchen die Existenz eben auf Kosten der Bewegung (Goethe) und denen, bei welchen die Bewegung auf Kosten der Existenz (Schiller) gewonnen wird. Ähnlich wie Tizian, verfährt er so, daß die Bewegung bei ihm als ein Stück der Existenz erscheint, daß also in der Bewegung zugleich die Existenz mit dargestellt wird; d. h. daß die Leidenschaft, welche die Bewegung macht und ist, eben

der Hauptzug des Charakters ist; daß sie handelt, wie sie ist, wie sie muß; daß sie das Handeln selber ist, und dies Handeln die Existenz selber. Man betrachte, wie bei Correggio die Verzückung nicht aus dem innersten Wesen seiner Gestalten hervorgeht, sondern auf diesen Zügen so zufällig liegt, wie irgend eine effektvolle Beleuchtung, ebenso die entsprechenden Bewegungen der Glieder, die Stellungen. Bei Tizian aber ist Gesichtsausdruck, Stellung und Bewegung ein Teil der Existenz seiner Gestalten, die eben dadurch zur Erscheinung gelangt, während jene momentanen Verzückungen und Verdrehungen bei Coreggio uns gar nichts von der Natur, von der Existenz seiner Figuren verraten. Die Gestalten sind hier Gliedermänner für die äußere Situation, bloße gleichgültige Gelegenheitsmacher für seine äußerlichen Effekte.

Ideen und Leidenschaften.

Ideen sind nichts; es kommen nur individuelle Fälle vor, diese haben deshalb eine Begrenzung und stehen daher mit der Allgemeinheit der Idee im Streit. Freiheit ist nichts; es giebt nur Freiheiten. Für Freiheit überhaupt begeistern wollen, ist wie zu einer Reise nach Osten einladen. Wo ist Osten? Was ist Osten? Ziehen wir immer östlich, so kommen wir wieder dahin, von wo wir ausgegangen sind. Die Ideen sind Kinder der Leidenschaften; diese, um sich selbst zu reizen, malen in einen individuellen Gegenstand alle Reize hinein, z. B. in ein Weib alle weiblichen Reize; der Verstand ist verdunkelt, sonst würde er die Absurdität dieses Ideales mit leichter Mühe bloßlegen, ja, es wäre gar nicht möglich, daß es entstände. Indes haben nicht Leidenschaften in philosophischen Systemen und positiven Religionen ihren Platz? Kant ruft den Stolz und die Freiheitssucht zu Hilfe. Ein Austreiben der Teufel durch Beelzebub; das Christentum die enthusiastische Freundschaft, die auch Liebe genannt wird, und bei einem Gegenstande anderen Geschlechtes leicht darein übergeht. Leidenschaften kann man darstellen; soll man Ideale darstellen, so kann dies nur infolge der Darstellung der Leidenschaft, ihres Motives, geschehen. Will ich eine Idee darstellen, so kann ich das nur, indem ich einen individuellen Fall dar-

stelle, und der hat nichts mehr mit der Idee gemein als den Namen, und es kommt auf ein Wortspiel hinaus. Wörter wie Liebe, Freiheit u. s. w. sind bloß Behelfe unserer Wortarmut und oberflächlichen Natur, die wie ein Kurzsichtiger aus einiger Entfernung wohl Menschen von Tieren unterscheiden kann, aber nicht Menschen von Menschen. —

Die Individualität von Ort und Zeit.

Sowie es nur dem Dichter gelingt, den inneren Vorgang so zu entwickeln, daß wir mit unserer ganzen Aufmerksamkeit ihm zu folgen gezwungen sind, so wird das szenische Äußere, wenn er nicht selbst Gewicht darauf legt, oder wohl gar auf Dekorationseffekte lossteuert, von sich selbst wieder zur Nebensache. Und infolgedessen auch die Zeitbestimmung. Shakespeare erinnert selten an Ort und Zeit, d. h. an individuelle; im Gegenteil, er verwischt absichtlich die Individualität von Ort und Zeit. Nach späteren Andeutungen klärt sich dergleichen dann auf. Der Vorgang thut weder etwas für noch etwas gegen die besondere Zeitbestimmung; er widerspricht solchen späteren Angaben nicht, aber er macht sie auch nicht entbehrlich. Ganz nach dem Gesetze der Erinnerung, in welcher die bezüglichen Vorgänge aufeinander folgen. Dies Gesetz hat auch die lebhafte Erzählung. — Mir wird auch dabei immer deutlicher, daß wir noch immer an dem Einflusse der tragédie classique leiden, und dieser durch Lessing durchaus nicht völlig besiegt wurde. —

Die Lästerschule von Sheridan.

Die Lästerschule von Sheridan gelesen. Es ist zu erwähnen, daß die Natur der Handlung über den Bereich des Lustspiels hinausgeht, weil sie fortwährend das sittliche Gefühl herausfordert. Die Satire ist zu ernst und der Gegenstand zu peinlich und widerlich; selbst der Anstand, den wir bei einer szenischen Darstellung gewahrt sehen wollen, kommt zu sehr ins Gedränge. Abgesehen davon, ist das Stück sehr lehrreich, es hat viel Ähnlichkeit mit Shakespeare darin, daß der charakteristische Dialog so meisterhaft gehandhabt, und so die Hauptsache ist, daß er allein schon hinreicht, das Interesse

zu fesseln und zu erhalten. Wie bei Shakespeare ist die Maschinerie die einfachste und durchaus nicht auf Überraschung und andere dergleichen Mittelchen ad extra berechnet; der Gehalt der Personen und die Bedeutung des Ganzen, die künstlerische Unmittelbarkeit, die alles Effektmausefallenartige in großer absichtlicher Absichtslosigkeit verschmäht, herrschen durchaus vor. Es ist wunderbar, welche Beglaubigung, welches Gefühl von Notwendigkeit daraus hervorgeht. Wie der Dichter im scheinbaren behaglich im Dialoge Sichgehenlassen ganz vom Augenblicke ausgefüllt erscheint, so scheint uns das mit Handlung und Personen der Fall zu sein, während wir bei Scribe, ja schon bei Lessing, den Autor schon immer unruhig, mehr mit dem, was er vorhat, beschäftigt sehen, von der Mühe der künstlichen Haltung seiner Fäden absorbiert, mit ihm über den Augenblick hinausgreifen und dadurch immer erinnert werden, daß der Autor etwas vorhat, eine Absicht, wobei uns das Behagen ganz verloren geht. Wirklich ist es eine Hauptsache, daß der Mechanismus nie in den Vordergrund treten, daß seine Künstlichkeit nicht mitspielen darf, daß wir die „Mache" nicht bemerken dürfen. Viele unserer neueren Dramatiker suchen mehr unsere Bewunderung für ihre Geschicklichkeit im Kombinieren, als unsere Teilnahme für die Personen und für die Bedeutung des Ganzen, d. h. für den geistigen Gehalt zu gewinnen. Dies ist ein unendlich leeres Treiben. Das ist der große Kunstverstand, der sich versteckt, nicht, der sich vordrängt. Sowie unser Verstand unmittelbar durch den des Dichters angeregt wird, läßt er Phantasie und Empfindung nicht aufkommen; er rechnet dem Rechner nach, und das Werk, das Kritik schuf, macht die Zuschauer zu Kritikern und wird kritisch aufgenommen, nicht anschauend, wie das Werk des anschauenden Dichters. Mit der Gedankenunterlage, dem pragmatischen Nexus, in einem poetischen Werke ist es wie mit dem symmetrischen Schema, welches der bildende Künstler seiner Darstellung unterlegt. Man darf weder fühlen, daß es vorhanden ist, noch darf man fühlen, daß es fehlt — ähnlich wie mit der vollkommenen Gesundheit, die weder normale Thätigkeit, noch abnorme Stockung oder fieberische Erregung als solche empfindet. Hauptsache ist, auf die Phantasie zu

wirken, die Phantasie zur Vermittlerin der anderen Kräfte zu machen, an keine andere unmittelbar zu appellieren. Sowohl die schroffe Verstandeserregung, wenn sie sichtbar wird, als die unmittelbare Sinnlichkeit thut der poetischen Wirkung Eintrag. Daher darf auch die äußere Szene nie etwas an und für sich bedeuten wollen, desgleichen ihre malerische Ausfüllung, Gruppierung u. s. w. Sie darf nie so stark individualisiert sein, daß man sie als etwas Besonderes bemerkte. Besser, wenn die Phantasie, vom Vorgange erregt, sie ausmalt, was sie ja auch mit den Personen thut; wie die innere Bedeutung eines poetischen Menschen die Person des darstellenden Schauspielers vergrößert und verstärkt, so daß wir überrascht werden, wenn er in gewöhnlicher Kleidung uns nachher begegnet, und wir gewahren, daß wir in ihm nicht ihn auf dem Theater sahen, sondern ein Produkt unserer Phantasie. Der Dichter muß womöglich so verfahren, daß der ganze Zuschauer in ein Organ sich verwandeln muß, daß er nicht mit dem leiblichen, sondern mit dem Auge und Ohr der Phantasie sieht und hört, daß der innere Sinn ganz als Phantasie wirkt. —

Maria Stuart.

Ich lese jetzt die Maria Stuart; ich bewundere die Vollständigkeit der Exposition der Situation. Freilich hat man mehr den Eindruck, als habe man die Staatsschriften pro und contra sämtlich durchgelesen und die wesentlichen Punkte behalten, das Unwesentliche wiederum vergessen, man hat den Eindruck, ein geist- und inhaltreichstes Plaidoyer angehört zu haben, aber durchaus nicht den Eindruck, Menschen im natürlich-unbelauschten Thun und Lassen wahrgenommen und mit ihnen gelebt zu haben. Man hat ein Leben anklagen und verteidigen, stellenweise wenigstens entschuldigen hören, aber man weiß von alledem nichts, als was man andere nachträglich darüber sagen hörte, und zwar Leute, die man parteiisch sieht; an Gründen pro und contra fehlt es nicht, aber an der Sache selbst; das Leben selbst haben wir nicht miterlebt. Der erste Akt ist an sich ein rednerisches Kunstwerk; es werden Gefühle, Begehren wird in uns geweckt, aber nicht, wie sie die Poesie, wie sie die poetische, sondern

wie sie die rhetorische Darstellung eines Vorganges wirkt. Ein völliger Mangel an dramatischer Unmittelbarkeit. Das historisch-politische Raisonnement, welches das Verhältnis von allen Seiten beleuchtet, ist zwar verschiedenen Personen in den Mund gelegt, aber eben gelegt, es geht nicht unmittelbar hervor. Den Leuten ist mehr darum zu thun, ihre Rednerkunst zu zeigen und ihre persönliche Würde zur Darstellung zu bringen, als dem Dichter, uns Menschen zu zeigen. Da ist überall Draperie und Attitüde, aber nirgends eine Spur von unbelauschter Natur. Die Nebenpersonen, Paulet, Mortimer, sind detaillierter ausgeführt als die Hauptrolle. Jene sind uns motiviert, wir verstehen sie, aber die Königin ist ein Gegebenes; es ist lediglich uns überlassen, was wir von ihrer Vergangenheit und Gegenwart sahen, uns zurechtzulegen und zu reimen; denn was sie selbst und die Kennedy sagt, reicht nicht hin, Klarheit zu schaffen. Die Partien, in welchen eigentlich das poetische und psychologische Interesse liegt, werden mit ungenügenden Andeutungen zurückgeschoben. Die Helden dieses Stückes sind der protestantisch-englische und der katholische Standpunkt, nicht Maria; diese ist bloß das Objekt des Kampfes. — Das Ganze ist eine Hofintrigue; die Situation thut alles, die Leute handeln, wie es der Situation dient; von Charakteristik ist also wenig die Rede. Marias Charakter ist das Schwächste am ganzen Stücke. Merkwürdig ist die Ähnlichkeit der Scribeschen historischen Lustspiele in der Technik mit der Maria Stuart. Die Hauptsache, wie immer ein Intriguant den anderen überlistet. Abgesehen davon, daß die Technik hier keine tragische ist, so ist sie doch sehr zu loben. Zweierlei könnte man hier lernen, erstlich das Motivieren der Entschlüsse und Handlungen, wenn Schiller nicht bloß aus der Situation motivierte; dann, soviel Stoff in so kleinen Raum zu zwingen, wenn der Stoff zu seinem Rechte käme. Das eine dringt sich auf, daß Reichtum des Stoffes und die französische Form sich nicht vertragen. Das ganze Stück spielt zwischen der Fällung und Vollziehung des Todesurteiles. Ganz wie bei Scribe, dessen Muster Schiller, wenn nicht Corneille das Muster beider ist, wie man nicht die ganzen Intriguen, sondern nur ihre Resultate kennen

lernt. Das Interesse haftet hauptsächlich auf der Kunst der Intrigue und der Kunst der Rede, ganz altfranzösisch. Nicht wie bei Shakespeare ist das ganze Interesse auf Teilnahme am Schicksale, d. h. an der Schuld und dem daraus hervorgehenden Leiden des Helden gebaut, sondern es springt von Maria zu Elisabeth, von da auf Mortimer, Leicester. Die Szenen sind pathetische Ausmalungen der Situation und Intriguantenszenen. Es geschieht im ganzen Stücke nichts, was die Katastrophe verursachte, denn das Todesurteil ist bereits vor dem Stücke gefällt, und wenn Elisabeth mit der Vollstreckung zögert, so ist das bloß Heuchelei, und es braucht nichts von alledem, was im Stücke geschieht, um sie zur Vollstreckung zu bewegen. Davon erhält freilich das Stück einen Eindruck von Notwendigkeit in der Hauptsache, wenn auch der Vorgang selber nur wie Spiegelfechterei, nur wie bloße Ausfüllung erscheint; aber dadurch wird es um nichts tragischer, denn alles ist äußerlich, und wenn Maria sich in ihr Los als in ein verdientes ergiebt, so ist auch das von außen hereingezogen. Wollte man sagen, sie bereite im Stücke durch Beleidigung der Elisabeth sich ihren Tod, so wäre das unwahr; denn sie mußte auch ohne diese sterben, und ein anderes Betragen konnte sie nicht retten. Insofern erinnert die Maria an Lessings Emilia; denn, wie dort der Prinz, ist hier die Elisabeth eigentlich die tragische Heldin, wenn eine im Stücke ist; denn sie hat Schuld und Strafe, welche daraus folgt, innerhalb des Stückes selbst; und wie dort, ist es nicht der Held, dem unsere Teilnahme gewonnen wird, sondern das Objekt der Schuld; hier Maria, dort Emilia und ihr Vater. Nun hat Schiller auch noch, was er aus dem „Fust von Stromberg" gelernt, hier angewendet, nämlich die Kunst der Beglaubigung des Vorganges durch massenhaft eingewirkte historische Data, Erwähnungen von Gesetzen, historischen Rückblicken u. dergl., die zur Katastrophe nichts beitragen, wie z. B. die französische Werbung. Aus all den Handlungen hebt sich kein zusammenhängender Kern, aus all den bewegten Figuren kein bedeutender Charakter hervor, und die Monotonie der Sprache, die gleichmäßig über das Ganze verbreitete Würde und rhetorische Kunst bietet ebensowenig

dem Gefühle und der Phantasie eine Handhabe; es fehlt an der Idee, die das Stück zu einem Ganzen machte. Man könnte ganz gut von da, wo Maria erfährt, daß ihr Urteil gefällt sei, bis zur Vollziehung und nach dieser alles streichen, ohne daß etwas Wesentliches fehlte. Schiller hat eben la longue carrière de cinque actes ausgefüllt; die Kritik der Rhodogüne von Lessing scheint der Hauptsache nach auch auf die Maria Stuart zu passen, und Lessing hätte sie ein Werk des Witzes nennen müssen, nur daß Schiller unendlich besonnener als Corneille verfährt. Hier paßt noch ungefähr der Charakterzug, daß die Personen alle geistesgegenwärtige und vollendete Meister der Redekunst sind, denn sie sind Staatsmänner und Redner von Profession; aber im Wallenstein — die wilde Soldateska des 30jährigen Krieges? In der Regel sind Soldaten keine Kunstredner. — Interessant ist noch die Führung der sich kreuzenden Intriguen. Keine einzige wird dramatisch verfolgt, wie z. B. mit Jagos geschieht, vom Anfang bis zum Ende. Man sieht z. B. nicht, daß der angefangene Brief gefunden wird, noch weniger erfährt man vorher, daß er geschrieben wurde; man erfährt nicht eher davon, als wo Leicester etwas dergleichen braucht, um den Verdacht von sich zu scheuchen. Ganz wie bei Scribe; man denke an Bolingbroke und die Herzogin Marlborough. Dadurch erhält das Stück, so lebendig es ist, in seiner Struktur den epischen Charakter. Nämlich Maria ist nicht die eigentliche Heldin des Dramas, sondern ihre Rettung ist das epische Objekt eines epischen Kampfes. Sie ist eine Art Helena der Iliade, für und gegen welche kämpfend eine Anzahl Helden, bald dieser, bald jener in den Vordergrund tritt und seine Gestalt zeigt, ihre vorteilhaften und unangenehmen Seiten. Eine Ilias am Hofe. Als Tragödie müßte das Stück zum Kerne einen Zusammenhang von Schuld und Leiden innerhalb einer und derselben Leidenschaft einer und derselben Person haben. Man hat die Empfindung, als seien die Menschen bloß Schachfiguren der historischen Mächte, Spielzeug für Wesen ohne Gestalt; es ist eine Welt, insofern der homerischen ähnlich, daß was an den Menschen wirkt, als Gabe oder Fügung kämpfender Götter erscheint, darin von der homerischen unter-

schieden, daß diese Götter nicht, wie in dieser, sinnlich-anschauliche, künstlerisch-idealisierte Menschenbilder, sondern gestaltlose, abstrakte Begriffe sind. Der Kampf zwischen Katholizismus und Protestantismus, der ein dramatischer und tragischer werden könnte, wenn in eine Brust verlegt, der aber, da er ein äußerlicher bleibt, nur ein epischer heißen darf. Man könnte auch versucht werden, den Mortimer für den — epischen — Helden des Stückes anzusehen, insofern dies eigentlich nichts behandelt, als den vergeblichen Versuch, die zum Tode verurteilte Maria zu retten. Ebenso Leicester. Durch die einheitliche Form ist alle Architektonik, alle Perspektive der einzelnen Handlungsanteile unmöglich gemacht. Man hat dadurch den Eindruck von einem bunten Gewirre von Zufälligkeiten, während die Unwesentlichkeit alles dieses, da Marias Schicksal schon im Anfange entschieden ist, wiederum einen Eindruck von Notwendigkeit macht. Es ist bald von diesem, bald von dem, nicht von einem und demselben Standpunkte aufgefaßt, mit einem Worte, es fehlt die höhere Idealität. Die Handlung ist so reich, als nur irgend ein Stück in einheitlicher — französischer — Form erlaubt, aber dieser Reichtum ist nirgends so zu einer Einheit gebunden, daß ein Eindruck möglich wäre; eine Menge kleiner Eindrücke, es zerstört einer den andern; einen Eindruck des Ganzen, einen geschlossenen ganzen Eindruck macht es nicht, weil die Idealität fehlt. Der Haupteindruck ist, daß der Dichter der Tragödie ein geistvoller, im besten Sinne, einer der größten Künstler der Rede ist, so lange die Erde steht. Der Glanz und die Klugheit der Mittel, und damit die Absicht, tritt eben stets über den Zweck, die Darstellung, hinaus; was der Dichter uns darstellt, ist durchgängig die eigene Größe. Die Gestalten sind unvermögend, uns von dem Dichter selbst abzuziehen; er hat sich nicht über sie vergessen, und so kann auch der Leser oder Zuschauer ihn nicht über den Personen vergessen. Der Eindruck eines Shakespeareschen Gedichtes ist der andere Pol; in ihm verschwindet der Dichter gänzlich hinter seinen Gestalten. Auch bei Homer. —

— Man möchte die naiven Dichter Sachdichter, die sentimentalischen Ichdichter nennen; der Gegensatz ist nicht wie Sache und Geist, — wie Schiller selbst und nach ihm

Gervinus u. s. w. annehmen, sondern wie Geist der Sache und Geist des Dichters. Der naive Dichter, wie Shakespeare, giebt den Geist der Sache, der sentimentale, wie Schiller, giebt den eigenen Geist; der eine verherrlicht seine Objekte, der andere sich selbst. — Wahr ist es, die ganze Behandlung ist eine äußerliche; sehen wir nun bei Goethe, daß dieser über dem inneren Leben den Reichtum der äußeren Welt liegen läßt, wie Schiller umgekehrt, so werden wir von beiden, als von Fragmenten des Dramatikers zu dem Ganzen getrieben, zu Shakespeare. Jul. Schmidt hat ganz recht, daß Schiller das Drama zu sehr veräußerlicht habe; der Tasso giebt den treffenden Beleg, daß Goethe das Drama zu sehr verinnerlichte. Zwischen diesen beiden Extremen geht der richtige Weg; eine Geschichte, so reich und drastisch wie Schillers, dabei aber nur der äußere Leib einer inneren Entwickelung wie Goethes; das Muster, wie das zu machen, besitzen wir in Shakespeare.

— Der Hauptunterschied zwischen Shakespeare und Schiller ist dieser, daß bei jenem die innere Entwickelung die Hauptsache ist, und die äußerliche Tragödie, d. h. die Handlung, die Begebenheit als notwendige Folge und zugleich als symbolische Veräußerung der inneren Entwickelung erscheint, während bei Schiller das Gegenteil davon stattfindet. Bei Schiller sind die historischen Mächte, ist die äußere Thatsache die Hauptsache; diese sind die handelnden Personen, der Held ist leidend; und zwar leidet er nicht die Folgen seiner eigenen Handlungen, die sich rächend gegen ihn wenden, sondern er leidet ohne Schuld; das Schicksal ist Zufall; die Fügung, das Göttliche, ist eine dumpf-grausame Naturkraft, die eine Schadenfreude hat, das Schöne in den Staub zu treten, das Erhabene zu erniedrigen. Der Zufall tritt in das Innere, die äußere Handlung ist notwendig. So sind nun seine Helden, auch dramatisch, übel daran, da andere die ganze Handlung an sich reißen; sie haben weiter nichts zu thun, als ihre Würde zu bewahren. Dadurch sind sie zwar die Helden, aber nicht die Hauptpersonen der Handlung. Die Maria Stuart steht sozusagen ganz außerhalb dem eigentlichen Kampfe; sie ist nicht sowohl ein Subjekt als ein Objekt; nicht sowohl Kämpferin als Gegenstand des Kampfes. Die einzige Szene, in welcher

sie in die Handlung gemischt wird, stimmt nicht mit ihren übrigen; man weiß nicht, wie sie dazu kommt, eben jetzt, wo ihr ganzes Schicksal daran hängt, die Selbstbeherrschung zu verlieren, die, nach ihren übrigen Szenen zu urteilen, ihr eigentlicher Charakter ist. So muß das Innere seiner Helden sich ganz nach dem Äußerlichen richten; es muß so sein, wie es eben die Handlung braucht, die äußerliche Fügung des Thatsächlichen; es ist im eigentlichen Sinne das Nebensächliche. Es kann keine seltsamere Verkennung der Absicht der Tragödie geben. — Dadurch, daß er sich in dieser Hinsicht von Shakespeare entfernt, nähert er sich den Griechen nicht um einen Schritt; im Gegenteile sind sich hier Shakespeare und besonders Sophokles weit ähnlicher, als Schiller dem letzteren erscheint. Denn der Streit um Recht und Unrecht trifft bei den Griechen immer mehr die Helden selbst, und ihr Thun ist mehr ein psychologisch-ethisches als ein historisch-politisches Raisonnement, und der Held ist nicht ein bloßes Objekt der kämpfenden, außer ihm wirkenden Mächte. Hier steht Schiller ganz in Corneilles Spur; bei den Griechen entschuldigen und rechtfertigen sich die Helden mit Maximen, auch bei Shakespeare, aber sie handeln nicht aus Maximen — sondern aus Leidenschaft. —

Moralische Fassung im Zustande des Affekts.

Wunderlich ist die Behauptung, womit die Abhandlung „Über das Pathetische" beginnt: „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affekts versinnlicht." Weiter: „Der Dichter muß gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es sonst immer problematisch bleibt, ob jener Widerstand gegen dasselbe eine Gemütshandlung, etwas Positives und nicht vielmehr bloß Negatives und ein Mangel ist." Wenigstens wird uns dadurch klar, wie die Kompositionen der Maria Stuart, des Wallenstein, der Jungfrau, des Tell so untragisch ausfallen. In der Maria Stuart ist die ganze Intrigue von Mortimer und Leicester bloß deshalb

vorhanden, damit die Maria im dritten Aufzuge sich als wirklich fühlendes Wesen beglaubigen konnte, wodurch ihr letztes Auftreten in „tragischer Fassung“ nicht als Fühllosigkeit erschien. Der Zweck der Tragödie überhaupt, „die moralische Jndependenz von Naturgesetzen im Zustande des Affektes“ ist also in dieser einzelnen und in den letzten Szenen der Maria erreicht. Die Regel bei Verfertigung einer Tragödie wäre also: die Komposition muß so eingerichtet werden, daß der Held eine große Fassungsszene erhält, zugleich aber, daß er vorher einmal Anlaß erhält, sich als ein Naturwesen auszuweisen, an dem dann die Fassung nicht den Gedanken aufkommen läßt, sie sei bloß Fühllosigkeit. Jm Helden wird also das moralische Vermögen, sich independent von Naturgesetzen im Zustande des Affektes zu erhalten, in der Fügung des Vorganges und im Ausgange, also im Schicksale des Helden eine blinde Naturkraft dargestellt; im Ganzen, im Kampfe des Helden mit seinem Schicksale, also der Kampf des moralischen Vermögens mit der blinden Naturnotwendigkeit. Sophokles' Helden zeigen zwar auch diese Fassung dem Schicksale gegenüber, aber die Fassung war bei ihnen nicht das zuerst Gegebene, und das Schicksal bloß ein Gelegenheitsmittel, jene Fassung zur Darstellung zu bringen, wie bei Schiller. Das Schicksal war das erst Gegebene, und zwar nicht als bloßes Kunstmittel Erfundene; sie glaubten an dies Schicksal, ehe sie noch von einer Tragödie wußten, und sie nahmen es, weil es in ihren Stoffen war; wie Schiller einmal vom tragischen Chore der Griechen, unbewußt seinen eigenen Gebrauch des Chores in der Braut, den er zu rechtfertigen strebt, verurteilend, sagt: „Die griechische Tragödie fand den Chor in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand.“ Gleichermaßen fand die spanische Tragödie die naturwidrigen Konventionen von Ehre, Galanterie und Vasallentreue in der Natur und brauchte sie, weil sie sie fand. Ja, man sieht nicht ein, warum Griechen, Spanier u. s. w. das nicht brauchen sollten, da die Poesie nicht ungestraft den Boden des Wirklichen verläßt und diesen mit willkürlichen Erfindungen zu ersetzen sucht. Was bei den Griechen als Kern allgemeinen Glaubens in ihre Tragödie hineinwuchs,

das ist bei Schiller eine willkürliche und allem, was wir in der Natur als Boden und Motiv für die Kunst vorfinden, fremde, ja feindliche Erfindung. — Alles Wunderliche in Wallensteins Figur ist erst durch jenen Hauptsatz seiner Theorie begreiflich. Jene moralische Indepenbenz, das Kreuz, an das die tragischen Helden geschlagen werden mußten, war von vornherein fertig, und so mußte auch der wilde, frevelnde Wallenstein daran passen. Damit war diesen Helden übrigens derselbe gewisse Gang der Entwickelung, dieselbe Charakterschablone gegeben, sie mochten Wallensteine sein oder Posas. Der tragische Held ist danach ein von Natur nicht stumpfer Mensch, der sich aber im Unglücke zu fassen weiß. Wallenstein hatte also, um zum tragischen Helden zu werden, vornehmlich Fassung zu zeigen. Daß er leidenschaftlich genug erschien, um diese Fassung zu einem Verdienste seiner Freiheit zu machen, das war der zweite Punkt, und der Schillersche Wallenstein durfte etwas von dem historischen Wallenstein behalten oder erhalten, aber nicht, weil sein Schicksal in dieser seiner Natur gegründet lag, Gott bewahre, nur damit seine Fassung im Unglücke sich wirklich als Fassung beglaubigte. Nun, Sophokles', Shakespeares tragische Helden besitzen alle diese Fassung, aber beide haben nicht in dieser Fassung ihrer Helden den Zweck ihrer tragischen Arbeit gesehen. Dadurch, daß die Fassung der eigentliche Wallenstein war, wird die Schuld eine bloße Inkonsequenz, nicht die Fassung ist Wallenstein aufgezwungen worden, sondern sein früheres, ihr entgegengesetztes Verhalten war ein ihm eigentlich fremdes, von der Welt ihm äußerlich Angefärbtes, eine Kruste im versteinerten Wasser des Lebensflusses, des Weltlaufes; der Held streift die früheren Zustände wie eine Haut ab, die nicht ein Teil seines Leibes ist, wie ein Kleid, das seine eigentliche Gestalt verbarg, die nun als eine ganz andere zum Vorschein kommt, als wir glaubten, da wir dies Kleid für seine Haut hielten. —

Dichter und Rhetor.

Ich möchte an die Stelle der naiven und sentimentalen Dichter, bei Schiller, den Gegensatz des Dichters und des Rhetors setzen, — Darstellung, Schilderung, Besprechung —

darstellend-entwickelter Gehalt des Stoffes, — dem Stoffe fremd eingelegter des Dichters. Aus dem Kunsttriebe Hervorgehendes; — von Ehrgeiz, Ruhmessucht u. s. w. vermitteltes Schaffen, welches letztere darin, daß es sich immer in den Vordergrund setzt, sich nur konsequent zeigt. Der Rhetor immer bei der Hand, um in eigener Person die Bewunderung, Neigung u. s. w. einzukassieren, die er durch seine Gestalten erregt hat. Poesie, besonders dramatische, charakterisiert: Darstellung, Unmittelbarkeit, Unabsichtlichkeit, Unbelauschtheit, das Indirekte, Entwickelung, — keuscher als des Rhetors Bemühung zu überraschen, zu frappieren. — Daher dort Leidenschaft, Charakter; hier Intrigue, Situation, Taschenspielerkünste, Advokaten-, ja zuweilen Rabulistenkämpfe; dort stets die Richtung in die Tiefe, hier das Farbenspiel auf der Oberfläche, wodurch jenes Werke durch genaueres Studium gewinnen, dieses dadurch verlieren; dort die schlichte Wahrheit des Lebens, hier oft die blendende Lüge. Lessings „Genie und Witz". —

Schön wie das Veilchen, das sich schamhaft birgt
In seiner Blätter Grün; wie einsam, still
Auf abgelegner Alpentrift das blau
Und goldne Glöckchen, das sich selber duftet,
Von keinem Aug' gesehn; wie Sang des Vogels,
Der eines Hörers nicht bedarf, ja, den
Bewundrung scheucht; ungleich der eiteln Kunst,
Die, auf dem Markte sitzend, überputzt
Mit Rednerschmuck, zu blenden strebt, und angstvoll
Um jedes Laffen Beifall buhlt, stets selbst
Sich mischend in das eigne Werk: Seht, was
So groß und schön euch rührt, das ist die Welt nicht,
Die ich euch zeige, — nein, das bin nur ich;
Die Welt ist häßlich, mein Gemüt nur schön.
Der Eitle täuscht den großen, eiteln Haufen,
Indes der Kenner von Gefühl ihn flieht,
Waldwärts zur unbelauschten Schönheit zieht. —

Charakterzeichnung.

— Die vollkommenste Charakterzeichnung stellt ihre Figuren nicht wie Automaten hin, denen man gleich ansieht, wieviel Gelenke sie haben und welche Bewegungen sie vermöge ihres Baues zu machen vermögen; bei solchen Halbmeistern in der Zeichnung ist der Charakter ein Mechanismus,

der gedreht, sein Guckguck ruft; ihre Figuren haben sich immer vollständig bei sich und produzieren in jedem Worte ihre Totalität, wie einen Paß, wo jeder Zuschauer oder Leser ein kritischer Thorschreiber sein kann. Die vollkommene Zeichnung braucht freilich Raum; wenn eine Figur so entsetzlich viel im Interesse des Autors zu sagen hat, kann sie selbst wenig zu Worte kommen. Anders, wenn die Figur den Moment typisch auslebt. Es giebt viele Momente, in denen sich der Mensch zeigt eben wie ein Mensch, wo er seinen Hinz oder Kunz in der Scheide stecken läßt. Die Darstellung solcher Momente und unbefangenen menschlichen Auslebens derselben bewahrt vor der Krankheit des Individualismus, dessen Schöpfungen immer etwas von einem Irren- oder Krankenhause oder wenigstens von einem psychologischen Raritätenkasten an sich haben. So kann in solchen Momenten ein Mädchen uns heiter, ja schelmisch, mutwillig und sogar leichtsinnig erscheinen; später sehen wir ihren sittlichen Ernst und ihr Ehrgefühl in Anspruch genommen, und siehe! beides ist da; man wird gewahr, das leichte, tolle Wesen kann auch ernst sein und voll Ehrgefühles. Zu solcher Zeichnung dienen vornehmlich Momente, wo die Gattung über das Individuum hinaustritt, die eigentlich typischen, insofern sie auch nicht durch individuelle Bedingungen modifiziert sind; z. B. ganz allgemein: ein Mädchen im Vorgenusse eines Balles. Solche Momente sind zuweilen auch drastisch-erschütternder Natur; es sind im allgemeinen diejenigen, in welchen Kaisertochter und Bettlerkind gleich empfinden. — Es leuchtet ein, wie schwierig für den Dichter diese Verfahrungsweise ist. Es ist nun ein Glück für ihn, wenn seine Zeit eine möglichst gleichmäßig ausgebildete sittliche Anlage hat, d. h. wenn die Begriffe von dem, was recht und sittlich ist, so wenig als möglich auseinandergehen und so gegenwärtig im Gefühle sind, daß das Urteil leicht und unverwirrt das Bild der sittlichen Dinge begleitet. Dem Dichter bleibt in anderen Zeiten nichts übrig, als sich ein möglichst unbefangenes Urteil zu bilden, in sich selber die richtige Mitte zu finden zwischen Leichtsinn und Hypochondrie und dieses seiner Handlung und seinen Personen unterzulegen. Ich war eine Zeitlang der Meinung, zu einem fertigen künstlerischen

Menschenbilde gehöre auch die Darstellung des Grades der Strenge oder Laßheit seines Gewissens — Apollonius —; nun müßte man aber, wie die Welt ist, bei jedem Akte dieses individuellen Gewissens ausdrücklich erinnern, daß dies ein individuelles und nicht das Gewissen des Autors, noch weniger seine Überzeugung, wie das allgemeine Gewissen beschaffen sein müsse, darstellen solle — wie es mir denn untergelegt worden ist. — — Sein Schicksal kann keinem entgehen, sollte man sagen, nicht, seinem Schicksal kann keiner entgehen; denn nicht das Schicksal fängt den Menschen; der Mensch jagt nach seinem Schicksal. — Die Meinung des Dichters muß immer wie die Kerne der Weinbeere, durch das volle, saftige Fleisch der Frucht durchscheinen. —

Das Gefallen an traurigen Gegenständen.

Schiller und andere haben Untersuchungen angestellt über die Ursachen des Gefallens an traurigen Gegenständen; ich glaube, die Ursache liegt in der Auffassung, d. h. je mehr die Phantasie bei der Auffassung solcher Gegenstände beteiligt ist, je mehr finden wir selbst an traurigen Gegenständen Vergnügen; je mehr Sinn und Gemüt nicht unmittelbar, sondern durch das Mittel der Phantasie die Gegenstände auffassen; daher ist uns in der Erinnerung vieles angenehm, was in der wirklichen Gegenwärtigkeit uns entsetzte; da wurde die Phantasie gebunden, Sinn und Gemüt waren dem unmittelbaren Ansturme des Schrecklichen hilflos preisgegeben. Ich möchte sagen: je mehr etwas Vorstellung der Phantasie ist, desto mehr gefällt es. Nicht allein von tragischen Gegenständen gilt das; darauf gründet sich unser Gefallen an Poesie überhaupt. Das Schreckliche der Gegenwart und Wirklichkeit gefällt uns in dem Maße, als es die Reaktion der Phantasie frei läßt; traurige Gegenstände in der Wirklichkeit gefallen uns, insoweit wir frei genug bleiben, sie durch Einmischung der Phantasie in Poesie zu verwandeln. Das will wohl Kant sagen, wenn er meint, das Schöne sei, was in der Anschauung gefällt, ohne Interesse. Daher muß sich der Autor unvermischt erhalten von dem Affekte und der Leidenschaft seines Gegenstandes und auch dem Zuschauer diese Unver-

mischtheit bewahren. — Mein Fehler war, daß ich durch zu große Stetigkeit und sinnliche Wahrheit die Phantasie meiner Zuhörer oder Leser band und unmittelbar an den Sinn und das Gemüt sprach. Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantasie; dann wurde mein Fehler, die Entwickelung zu sichtbar zu machen, d. i. unmittelbar zum Verstande zu sprechen, wodurch wiederum die Phantasie aus dem Spiele gesetzt wurde. Man muß die Dinge im ganzen und großen anschauen und anzuschauen geben, und die Phantasie muß der Sprecher sein. Die Natur der Phantasie ist das Zusammenfassen des Zusammengehörigen; es ist des Verstandes Weise und Geschäft, zu zerlegen; die Phantasie verdunkelt das Fremde und das Einzelne als solches. Meisterstücke darin sind viele Shakespearesche Monologe, wo eine ganze Welt von Vergangenheit und Zukunft auf der schmalen Schneide der Gegenwart zusammengedrängt ist. Alle sogenannten prägnanten Momente sind dieser Art. —

Die Braut von Messina.

Auch in der Braut von Messina ist dieses willkürliche Durcheinanderwerfen der verschiedensten Vorstellungsarten, diese willkürliche Verwischung aller Dichtarten. Neben der raffiniertesten Rhetorik völlig unvermittelt die gesuchteste altgriechische Simplizität und Kindlichkeit, die durch diese Willkür preziös und widerlich wird. Ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeschnitten von seiner natürlichen Wurzel, herausgerissen aus seiner natürlichen Atmosphäre, wie eine künstlich belebte Leiche erscheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie durch farbiges Glas geworfene bunte Scheine. Nirgends eine Spur von der Notwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenschaft und des Affektes zu Grunde liegt, bloß ein willkürliches Spielen mit dichterischen und schauspielerischen Tönen und Effekten. Mir war, als sähe ich dem Meere zu; dies endlose Schaukeln, nirgends ein Festes, machte mir zuletzt bei der Aufführung die Empfindung, als wäre auch die Erde unter meinen Füßen nicht mehr fest. Dazu das ebenso willkürliche Herumfahren der Sprechenden im ganzen Umfange ihres Organs, in ver-

zweifelter Bemühung, in das unwahre Dichterwerk Wärme, Wahrheit und Leben hineinzubringen. — Sehr interessant ist eine Vergleichung der Braut mit der Antigone. Zwei heterogenere Erscheinungen sind nicht zu denken, als dies alte und dies neue Stück. Die Antigone erscheint uns erst als etwas gänzlich Fremdes, aber wir werden bald heimisch; sie ist uns ein Mensch aus einem fremden Weltteile, ihr Kostüm, ihre Sitten, ihr Glauben und Denken sind uns fremd, aber sie sind untereinander und mit ihr einstimmig; wir achten die fremde Erscheinung als etwas notwendig in sich selbst Beschlossenes, als etwas in sich Wahres, was die Braut von Messina aber nicht ist. Vor diesem Stücke wird uns die Ähnlichkeit zwischen den Griechen und Shakespeare erst recht klar. Die Braut steht den Griechen ebenso fremd gegenüber als dem Shakespeare. —

Der Idealist.

Der Idealist ist ein Mensch, der im Jünglinge stecken geblieben ist. Die vollständige Unbekanntschaft mit der Wahrheit des Lebens läßt den Jüngling, was er je von den Dingen gehört, und wie er selbst sich dies ausgebildet hat, in jeden einzelnen Fall übertragen. So ist ihm Liebe etwas Unteilbares, Unmodifizierbares. Er hat noch kein Auge für die Gestalt der Dinge, er hat ein Bild vor Augen und sieht doch nur sein Phantasiebild. Er gesteht sich nicht ein, was er wirklich sieht und hört. Ist sein Wahrheitssinn schwach, so täuscht er sich lieber fort und fort, als daß er seinen Irrtum sich eingestände, der ihm lieber als alle Wahrheit ist; er sagt sich vor: mein Phantasiebild ist die Wahrheit. —

— Der Idealist liebt und achtet niemand als sich selbst, d. h. als das Phantasiebild, das er sein Ich nennt. Denn die Dinge und Menschen, wie sie sind, sind ihm schlecht und gemein; sie sind nicht wert, geliebt zu werden von einem Wesen, so vollkommen, wie er sein eigenes Ich sich eingeredet hat, das er aufbaut aus dem Kontraste seiner Einbildung mit der Wirklichkeit. Diese verschlechtert er sich noch im Interesse seines Ideales. Der Idealist liebt auch außer sich nur dasjenige, was er sich als sein eigenes Wesen eingeredet hat;

er bildet daraus andere, jenem analoge Wesen und giebt ihnen den Namen von Bekannten und Freunden. Doch wird es ihm hier schwer, sich in der Selbsttäuschung zu erhalten, wiewohl er unermüdlich die Mängel, die er sich doch nicht für immer bergen kann, in Tugenden umdichtet; geht das nicht mehr, dann wird aus dem Wesen, das er sich doch nicht der Anhäufung von Vollkommenheiten adäquat forthin einreden kann, eine Anhäufung des Entgegengesetzten; ehe er sich zwingen ließe, den Menschen, d. h. sich selbst überhaupt als eine Mittelgattung zu denken, macht er aus dem Engel, aus dem Menschen außer ihm, den er trotz Mühens nicht zum unbedingten Engel machen kann, einen unbedingten Teufel. Allmählich muß er einen Engel um den anderen in seiner Phantasie — denn anders existiert er, und existieren die Dinge und Menschen ihm nicht — zu den absoluten Teufeln werfen; denn die Natur der Phantasie ist, sich an Extremen zu vergnügen. Da greift er, um seinen Irrtum — denn Wahrheit ist ihm nichts, zu retten, zu dem Bilde der Menschheit überhaupt, er flüchtet in das Reich der Schatten; um das Bild der Menschheit, das seine Eitelkeit bedarf, vor seinem eigenen Verstande und der eigenen Ehrlichkeit zu retten, denn diese beiden Faktoren seines wirklichen Wesens kann er nicht für immer verdunkeln, versetzt er diese vollkommene Menschheit in die Zukunft. Ein solcher Mensch lebt in ewiger Dichtung; mit der wirklichen Welt, den wirklichen Menschen hat er nichts zu schaffen; er liebt keinen Menschen und haßt keinen Menschen, nur seine Phantasiebilder. Darum begreift er auch nicht, wie man einen Menschen bemitleiden kann, der sich sein Unglück selber zugezogen; denn er begreift nicht, wie man einen Menschen trotz oder mit seinen Fehlern lieben kann. —

Die naiven Frauen Goethes.

Goethe hat sich in seinen naiven Frauen die Natur wohl zu passiv gedacht; überhaupt von der Natur nur die stillere, passive Seite reproduziert; es scheint fast, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will sagen, das stille Wachsen verstanden, das in sich Geschmiegte, Gebundene. Der Instinkt der Sinnpflanze, deren berührter

Zweig sich schamhaft senkt, war seiner eigenen Natur verwandt; für den Instinkt des Kindes und Naturmenschen, der geschlagen, oder auch nur berührt, schlägt, hatte er keinen Sinn. Seine Natur war doch nur eine halbe; im Shakespeare, auch im Sophokles (Antigone) haben wir eine ganze. Shakespeares Frauen haben dieselbe Naturbeschlossenheit und Ganzheit wie bei Goethe, bei weit reicherem Gehalte. Goethe stellt sein eigenes Verhältnis zur Natur sehr schön und treffend im Faust dar. Der Erdgeist, die ganze Natur erschreckt ihn, zu der bloß leidenden Seite der Natur, zu Gretchen zieht es ihn hin. Shakespeare dagegen flutet, flammt und stürmt mit dem Erdgeiste und denkt mit seinen passiven Gestalten, z. B. mit Heinrich VI. u. s. w. ihre passiven Gedanken. Wer das Muster der Gretchen recht benutzen will, der muß bedenken, daß der Typus der weiblichen Natur darin zu abstrakt gefaßt ist; als wenn das Weib eben nur und nichts als die passive Seite der Natur darstellte; — ich möchte wohl daneben den Mannestypus sehen, der, ebenso abstrakt gefaßt, ohne alle Empfindung, als ein absoluter Handler erscheinen müßte. Der Unterschied der Geschlechter ist eben nur ein relativer. Es kann ein Weib voll Heroismus sein und dennoch naiv erscheinen: Antigone. — Die Hauptsache ist eben nur, daß die Natur in ihr heroisch, und daß dieser Heroismus ein weibliches Äußere tragen muß; d. h. sie muß aus dem unmittelbaren Gefühle heraus handeln. Der Instinkt, das Wesen selbst, durchbricht das Wesenfremde, die Reflexion, und setzt sich in der Antigone ihr zum Trotze durch. — Das rechte ist, daß man Ideale darstellt, die aus ihrer Natur heraus, nicht mit Bewußtsein, am wenigsten mit Selbstbespiegelung, ideal sind. Das schließt schon das Hohle, Preziöse u. s. w. aus. Ein Beispiel eben die Antigone, die durchaus ein naives Ideal ist, und darum weder dem Kunstideale noch der Naturwahrheit widerspricht. —

Die organische und mechanische Form des Dramas.

Die organische oder dynamische und die mechanische Form des Dramas. Bei den Alten entstand die Tragödie organisch, wie bei Shakespeare und Lope de Vega. Wenn wir aber Dinge, die rein individuelle Gründe hatten, ohne

diese entlehnen, so werden wir mechanisch. Unser Werk ist nicht mehr ein Baum, eine Pflanze, aus ihrem eigenen Grunde entstanden und entwickelt, sondern ein Kranz von Immortellen. Die altitalienische und die französische klassische Tragödie sind Beispiele solchen Mechanismus. Shakespeare ging von der Darstellung eines Schicksals aus, und die Form bequemte sich danach und mußte es; die alten Franzosen von den 5 Akten und 3 Einheiten, und der Stoff mußte sich danach bequemen. Ein in unserer Zeit gedichtetes antikes Drama würden die alten Griechen ebensowenig anerkennen, als unser modernes Publikum, es würde in der Luft schweben. Thun wir von dem unseren hinzu, so wird eine Disharmonie entstehen; ein modern gedachter Stoff in griechischer Form entbehrt dessen, was die Alten und Shakespeare gleichmäßig auszeichnet, poetische Wahrheit und Notwendigkeit, d. h. das Zusammenfallen von Stoff und Form; eine Seele, die nicht in ihrem eigenen Körper wohnt. — Man ist allmählich dahinter gekommen, daß nicht Reim oder Metrum das Wesen der Poesie sind; daß das Unterscheidende der Prosa nicht in der ungebundenen Schreibart liegt; aber man spricht noch jedes Gedicht, das in Reden abgeteilt ist, über welchen Namen stehen, als ein dramatisches an. — Darin liegt nun die Gefahr des Studiums unserer philosophischen Ästhetik für den dramatischen Anfänger, daß er dieselbe für eine Theorie hält, die er seiner Praxis unterlegen muß. Wenn die philosophischen Ästhetiker wirklich diese Absicht hätten, so müßten sie die unphilosophischsten Köpfe von der Welt sein. Denn sie gehen ohne die Voraussetzungen unserer Zeit zu Werke; sie abstrahieren von allen zeitlichen und räumlichen Voraussetzungen; sie geben die Bestandteile aller Kunstepochen, nur nicht das, was die einzelnen zu selbständigen Geschöpfen vereinigte, d. h. das individuelle Leben, das verflüchtigt sich ihnen wie dem Chemiker bei der Zersetzung. Gerade wie wenn jemand die Nasen aller schönen Gesichter und Statuen und Bildnisse und ihre übrigen Gesichtsteile sammelte und darüber philosophierte; ein anderer nun aus diesen verschiedenen Teilen neue Gesichter zusammenstellen wollte, niederländischen Mund, antike Nase, italienisch-edle Stirn u. s. w. — — Nicht die einzelnen Züge, sondern das angeschaute

Einssein derselben in eben der Gestalt macht den Charakter im poetischen, besonders im dramatischen Sinne. Am besten wirkend, wenn die Person sich selber nicht kennt, sich für anders hält und sich, ohne es zu wissen und zu wollen, schildert. So macht ein großer Grad von Selbstbewußtsein — wo gewöhnlich der Poet anstatt der poetischen Gestalt zu Worte kommt — immer den Eindruck des Hölzernen, Marionettenhaften. Das ist's, warum Leidenschaft und Affekt dem ernsten Drama so nötig sind, weil sie die Unbedenklichkeit des Handelns, die Ganzheit des Wesens, die Einheit selbst in der Entzweiung begünstigen und herausheben. Was man leicht durchschaut, ist trivial. — So verlangt die philosophische Ästhetik, daß sich die sogenannten Rechte gegen einander aussprechen sollen, worüber die Person verloren geht und bloß zu einem Träger oder Konglomerat von Rechten wird; während in der „Person" eben die Poesie, das Urschaffende zu Tage kommen muß. —

Naiv und Sentimental im Unterschied von Realistisch und Idealistisch.

Zu warnen ist vor der Identifikation des Naiven und Sentimentalen und des Idealistischen und Realistischen. Wenn man Schiller einen sentimentalen Dichter nennte und Shakespeare einen naiven, dann ließe ich mir es gefallen. Wenn man aber Schiller einen idealistischen und Shakespeare einen Realisten nennt, so weiß ich nicht, was ich dazu sagen soll. Schiller sucht mehr durch seine Sentiments über den Gegenstand zu rühren, als durch Darstellung des Gegenstandes, aber daß er Shakespeare gegenüber idealistisch heißen soll! Ist Idee und Sentiment einerlei? Der wahre ideale Dichter stellt in seinem Stoffe die Idee dar, d. h. er entwickelt die Idee, die im Stoffe liegt und läßt sie als eine und ganze Seele seiner Darstellung wirken; Schiller dagegen legt in die Stoffe fremde und mehrere Ideen hinein. Darum ist ein Shakespearesches Werk so ganz, weil seine Teile nur Glieder der Darstellung einer Idee sind. So im Hamlet: wer nicht zu rechter Zeit thut, was seine Aufgabe ist, der wird gezwungen, sie zu thun und geht an den Folgen seines Zögerns unter. Das ist auch im Wallenstein, aber nicht allein; denn Wallen-

stein geht auch unter, weil er ehrgeizig ist; er geht unter, weil er zögert, er geht unter, weil er falsch, weil er zu vertrauend ist. Was hat die Episode Max damit zu schaffen, was die Szene mit Wrangel? Heißt der ein idealistischer Dichter, dessen Gesetz Willkür ist, dann freilich ist er ein idealistischer Dichter. Heißt das Vorherrschen des Stoffes vor der Idee, oder die Emanzipation des Stoffes von seiner Idee realistisch, so ist Schiller, aber auch gegen Shakespeare gehalten, der realistische Dichter. Heißt idealistisch die Verwirrung der Motive? Wenn dies romantisch heißt, so ist Schiller ein romantischer Dichter. Wallensteins Charakter bei Schiller wäre so individuell als die Shakespeares? Nein, viel individueller. Man wird in der Geschichte hundert Macbeths finden, aber keinen einzigen solchen Wallenstein; denn selbst der historische ist ein anderer. Das Empirische ist nichts anderes, als der Mangel an Einheit in den Charaktermotiven, d. h. der Mangel an Identität der Charakterschilderung. Der Wallenstein Schillers ist in dem eigentlichen Sinne durchaus ein empirischer Charakter. Ist denn aber das Empirische das Realistische? — Schiller hätte im Wallenstein den Gipfel der dramatischen Technik erstiegen? Die Charaktere wären wie die Charaktere Shakespeares? Wahrlich nicht! Sentiments über das Dargestellte sind lyrischer Natur, die Grundlage des Dramas ist Darstellung von typischen Menschen in einer Handlung begriffen, in der ihre Existenz als Bewegung sich auslebt, aber nicht Darstellung der Reflexionen des Dichters über eine Handlung, in ein ungefähres Abbild dieser Handlung gekleidet. Das wäre der Gipfel der dramatischen Technik, wenn ein Dichter seines Stoffes so wenig Herr wird, daß er 11 Akte erfordert und zwei Theaterabende wenigstens einnimmt? Schillers Wallenstein wäre ein Mensch von ungeheurer Willenskraft? Der in 10 Akten nicht zu einem eigenen Entschlusse kommen kann und durch die Macht der Umstände sich in die Richtung stoßen läßt, die er aus eigener Willenskraft nicht einschlagen kann? Und trotz der 11 Akte nichts motiviert, als nur der Verrat, und nicht im Charakter, sondern durch den Zwang der Umstände. Auch ist mehr das äußere, zufällige Kostüm beachtet, als das innere. Man sehe, wie Shakespeares Soldaten reden. Und die Schillers?

Sie reden eher wie Shakespeares Staatsmänner; sie sind durch die Bank Redner. Es wird uns gesagt, sie seien Soldaten; wenn man an der Rede, an dem äußeren Habitus den Mann erkennt, so sind es keine. Buttler hat in seinem Regimente vom gemeinen Reiter auf gedient; wo in aller Welt hat er die künstliche Rhetorik gelernt, die „langen Reden mit kurzem Sinn"; wäre es die natürliche Rhetorik seines Standes, eines Affektes oder einer Leidenschaft — die hat der geringste Mann, aber diese Kunst des auserlesensten Redeschmuckes! Schillern war gut und schön einerlei? Nein! ihm war nicht das Gute das Schöne, sondern das Schöne das Gute, d. h. er stellte das Schöne so dar, als wenn es das Gute wäre; weit gefährlicher wie bei Goethe, wo das Schöne oft ein Reizendes wird, aber nie den Schein des Guten sich anmaßt. Goethe hat oft das Schwache vergöttlicht, und zwar als Schwaches; Schiller hat dem Schwachen den Schein des Starken gegeben. Seine Personen sind um nichts stärker als Goethes; Goethes Grundsatz: die Not ist das Gesetz des Schwachen; Schillers: die Not ist das Gesetz des Helden. —

— Was mir das Unrechte scheint, kann ich nicht bemänteln. Wer den Mut hat, die Wahrheit zu sagen, der muß auch die Kraft besitzen, den Unwillen über die Wahrheit zu tragen. — Ich habe, soweit ich mich kenne, ehrlich geforscht und gebe ehrlich die Resultate meiner Forschung hin. Ich handle, wie mir meine Natur gebietet, mögen es andere auch. So macht es der, so der, und nun gilt's, den Sachverhalt ganz objektiv hinzustellen, so daß der Leser selbst das Urteil fällen kann. So macht es Shakespeare — und nun überall daneben gestellt, wie es andere machen, was der und der von Shakespeare gelernt hat u. s. w. — Das alles vielleicht in Briefform; in Briefen, an einen jungen Mann gerichtet, der den Autor um seine Hilfe gebeten. Auf Gervinus, Goethe u. s. w. zu verweisen, in Hinsicht auf das, was nicht der eigentlich poetisch-dramatischen Technik angehört. — Das Wesen des Dramas aus seinen eigenen Bedingungen zu entwickeln. Technische Analysen. — Warnung vor dem zu frühen Studium der antiken Tragödie und vor der philosophischen Ästhetik, d. h. vor dem Feststehen im Handwerke. — Anknüpfen an Shakespeare. —

H. von Kleist.

Was H. von Kleists Erfolg bei dem großen Publikum hindert, ist: 1. Daß er alles auf die Spitze treibt, nicht Maß zu halten weiß; dadurch bekommen seine Fabeln etwas Raffiniertes, Überspanntes, Absichtliches, z. B. die grelle Symmetrie in der Katastrophe der Schroffensteiner u. s. w. 2. Daß er seine Probleme mehr mit und für den Verstand einrichtet, den Shakespeare stets bloß kontrollieren und sozusagen negativ zu Grunde liegen läßt. Dadurch wirkt Kleist nicht als Totalität, und darum nicht auch auf die Totalität. Seine Führung hat etwas Spitzfindiges; er trägt seine Geschichte vor wie ein Kriminalist, bei dem der Scharfsinn der psychologischen Motivierung die Hauptsache, der aber gemütlich an den Geschichten selbst ohne Teilnahme ist. So sucht er auch durch das Rätsel, in welches er seine Fabeln verwandelt, mehr den Verstand zu spannen. Der Gott bleibt bei ihm in den Wolken, und dadurch entsteht sein Tragisches; dies ist bei ihm eben, daß die Menschen leiden und handeln, sie wissen nicht, warum und wozu. In der Aufschrift an jenem Hause, die ihm so wohl gefiel, liegt seine tragische Formel: „Ich komme, ich weiß nicht von wo, ich bin, ich weiß nicht was, — ich fahre, ich weiß nicht wohin — mich wundert's, daß ich so fröhlich bin." — 3. In seiner Sprache, die das direkte Gegenteil von Shakespeares, in dessen Leidenschaftsausbrüchen große Gedanken als Glieder des Naturlautes mit dahinfluten, während bei Kleist, was vom Naturlaute darin, als Musik des Gedankens. Wenn uns bei Shakespeare die Leidenschaft geistreich erscheint, so zeigt sich uns bei Kleist der Verstand als Leidenschaft. Alles das läßt sich darin zusammenfassen, daß bei Kleist, wie bei Lessing, der Verstand das Medium der Darstellung, nicht bloß der Disponent; während bei Shakespeare das Medium die Phantasie und unmittelbares Gefühl ist. Daher fehlt es Kleist an der Beredtheit der Leidenschaft. Er ist Goethe und Schiller zu weit ausgewichen. Wie er selbst Verstand sein und Leidenschaft darstellen sollte, wie Shakespeare, ist er Leidenschaft und stellt Verstand dar. —

Die Sprache Luthers.

Das Nachschaffen darf kein Nachahmen werden, zu vermeiden sind spezifisch englische und Shakespearesche Wendungen. Nur seine tragische Auffassung und Behandlungsweise, seine Kunstmittel, aber die Sprache deutsch; deutsche Lebendigkeit derselben. Daher wegen der schöpferischen Sprachbildung Studium der deutschen Sprache. Man müßte sehen, daß man Luthers Schriften bekäme, an leidenschaftlichen Stellen fehlt es seinen polemischen Schriften gewiß nicht. In seinen Tischreden fände man wohl die Sprache des Lebens, der Vertraulichkeit. Wenn irgendwo die echt deutsche Erscheinung von Leidenschaft und vertraulichem und Weltleben zu studieren ist, so muß sie bei dem urdeutschen Luther zu studieren sein. Von dorther könnte deutsche Sprache, deutsches Wesen wieder konkretes Blut gewinnen. —

Gewissen und Leidenschaft.

Das Gewissen beruht auf denselben Naturbedingungen, auf welchen die Leidenschaft ruht. In einer Zeit, wo andere Ideen durch die vorhandene Kraft der Sinnlichkeit zu gewaltigen Leidenschaften werden können, wird die ethische Idee, die Idee der Pflicht, ebenso leicht und zur ebenso starken Leidenschaft wachsen. Die Zeiten der wilden Thaten sind ebenso voll von wilden Bußen; beides hält sich immer das Gegengewicht. Je größer die Unthaten, desto größer das ethische Leiden des Menschen. Die Zeiten, in welchen die Reflexion noch nicht stark genug war, die Kraft der Leidenschaft zu zersetzen, konnten diesen Prozeß auch nicht mit der Substanz des moralischen Gefühles vornehmen. Die Kraft zum Glauben wird immer bei der Kraft zum Sündigen wohnen; die Zeit, der die Kraft zum Sündigen entgeht, entbehrt auch der Kraft des Glaubens. Wäre es nun auch nicht eine spezifische Forderung an die Poesie, Schuld und Leiden ins Gleichgewicht zu setzen, so forderte das schon die objektive Wahrheit. Der historische Boden ist in den Menschen, ihre Beschaffenheit ist der historische Boden, so nur ist wahrhaft dramatische und tragische Darstellung möglich. Nur die Natur ist das handelnde Prinzip im Men-

schen, d. h. die Leidenschaft. Denn selbst das grundsätzliche Handeln ist ohne Leidenschaft für das System seiner Grundsätze nicht möglich. Nicht allein, daß der Grundsatz zur Leidenschaft wird, so geht er schon aus Leidenschaft hervor, z. B. der einzelne auf die Thätigkeit des Rechtssinnes basierte Grundsatz aus einer leidenschaftlichen Stärke des Rechtssinnes. Durch diese Art des künstlerischen Darstellens wird auch das Rhetorische vermieden, welches die historischen Mächte in das Bewußtsein versetzt und von ihrem eigenen Boden, der Sinnlichkeit, ablöset. Der historische Boden darf nicht bloß Kostüm sein, ebensowenig dürfen die Menschen nur die willenlosen Schachsteine abstrakter, in der Luft schwebender historischer Mächte sein, diese die Handelnden und jene die Leidenden. Die Größe der Leidenschaften einer Zeit muß selber in der Stärke, Macht, Rauheit und Gewaltsamkeit der Sprache das entsprechende Maß der Darstellung finden, wenn wir das Gefühl der poetischen Wahrheit haben sollen.

Die Ideale der Gegenwart.

Unsere Zeit verlangt eine andere Auffassung des menschlichen Ideales wie des Schicksals, als die Zeit Schillers und Goethes. Ein Glück für uns, daß unsere Zeit schon weit genug von jener goldenen liegt und soviel eigene Geschichte gehabt hat, daß in ihr sich neue Ideale soweit vorbilden konnten, daß sie sich bereits der Gestaltung des Dichters bieten, d. h. daß ihnen nichts fehlt als Gestaltung. Nur darf der Dichter sich nicht von den Wahnbildern der Zeit täuschen lassen, deren Menge aber eben das Bedürfnis eines Ideales beweist. Es gilt jetzt nicht, in absichtlicher Opposition gegen allen Realismus zu stehen; es gilt vielmehr realistische Ideale darzustellen, d. h. die Ideale unserer Zeit. Ganz verkehrt ist es, Ideale einer vergangenen Zeit nachzudichten, die schon ihre möglichst schöne Realisierung in den Gestalten der großen Dichter dieser vergangenen Zeit gefunden haben; ebenso, ihnen gegenüber bloß negierend, opponierend zu verfahren; vielmehr ist es die Aufgabe, den Idealen, die noch gestaltlos, als bloße Sehnsucht in den Herzen und Köpfen der neustrebenden Gegenwart zittern, die Gestalt zu geben, in der sogleich jeder Zeitgenosse

das erkennt, was er hegte, aber nicht gestalten, d. h. nicht anschauen konnte. So lehrt der wahre Dichter seiner Zeit, wonach sie sich sehnt, die ideale Form der Menschheit, wie seine Zeit sie fordert — er lehrt sie ihr Bedürfnis und giebt ihrem Denken und Gehaben das Muster. Damit glaube ich nun meinen Weg gefunden zu haben, hoffen zu dürfen, meine Mühe von nun an nur an die Zweckmäßigkeit der Weise, den gefundenen Weg zurückzulegen, nicht mehr an das Suchen des Weges zu wenden. — Nun die Grenzen genau bestimmt sind zwischen der Dichtung der goldenen und der Dichtung unserer Zeit, fällt alle Opposition weg, und wir können unsere großen Dichter verehren, ohne unsere Bestimmung zu verwirren; ja, wir können aus dem Umstande Mut gewinnen, daß unser Ideal der Natur und der Wahrheit des Lebens verwandter ist, als das ihrige. — Bei meinem Judah war ich schon unbewußt auf den rechten Weg gekommen. —

Wir haben jetzt ein anderes Ideal der Männlichkeit wie der Weiblichkeit, als in der Zeit unserer klassischen Dichtung, ein anderes der Natur — denn in dieser sehen wir nicht mehr bloß die passive Seite — ein anderes Ideal des Erhabenen und des Schönen; nicht mehr die Resignation ist der Grundton unseres Ideales; die Geschichte soll uns nichts Fremdes, Feindliches, keine Drachenhöhle, sondern die Atmosphäre unseres privaten Atmens sein; wir sind ein Glied an dem Riesenkörper der Geschichte. Aber unser poetisches Ideal ist auch nicht mehr Predigen von unseren Idealen, Reflexionen darüber, sondern Vertiefung derselben in das handelnde Leben, konkrete Darstellung derselben. Wir müssen aus dem Paradiese der Idylle heraus in den Kampf des Lebens, nicht mit unmännlichem Zurücksehnen nach der schlaffen Ruhe, sondern mit der Freude an unseren Kräften, am Kampfe selbst. Kraft verlangen wir von unseren Idealen; das Abenteuerliche und Hohle, die Geziertheit und lügnerische Attitüde der Selbstbespiegelung hassen wir als Schwäche. Gesundheit, d. h. Naturgemäßheit der menschlichen Verhältnisse verlangen wir; keine Helden, die Helden werden durch Beschämung durch Weiber, keine Helden, die sich an den Frauen anhalten; das Weib will den Mann achten. So wirr und chaotisch unsere Bildung und Litteratur

aussieht, ein Streben zur Natur und Gesundheit zurück ist allenthalben vorhanden, die Krankheit ist nur die Anstrengung der Natur, die Gesundheit herzustellen. Vorübergehend haben wir auch wohl die Krankheit liebgewonnen. — Nun begreife ich erst, was E. Devrient an meinen Makkabäern gefiel, eigentlich am Judah, und was ihm in „Zwischen Himmel und Erde" am Apollonius mißfiel. Ebenso, und eben darum, daß ich auf dem Wege der Makkabäer fortgehen muß, von welchem ich in „Himmel und Erde" abgekommen bin, d. h. was die ideale Intention betrifft; denn natürlich von den Fehlern des Ganges muß ich mich um jeden Preis freimachen, dann muß ich konsequenter in meinen Intentionen sein, was mir nun, da ich zum Bewußtsein hindurchgedrungen, leichter werden muß. Denn eigentlich griff ein realistisches Gefühl in meinen bisherigen Arbeiten mehr meinem Bewußtsein vor, als daß es durchgängig von diesem bestimmt gewesen wäre. Den Mut, endlich nun erst zu sehen, was lange vor meinen Augen lag, hat mir doch erst J. Schmidts Zueignung seines Schillerbuches gegeben; er hat dadurch seine Ansprüche auf meine Dankbarkeit um ein großes vermehrt. Dies Werk (Schiller und seine Zeitgenossen) hat mehrere große Verdienste; nächst der Ausmittelung der Stelle, die Schiller in der Litteraturgeschichte gehört, ist es selber ein realistisches Kunstwerk. Es ist Schmidt gelungen, was Schiller selbst bei seinen tragischen Helden nicht gelang, oder was er absichtlich versäumte, vielleicht seiner Natur nach nicht vermochte, aus der historischen Person Schiller den Typus oder das realistische Ideal zu entwickeln, nicht ein absolutes in ihn hineinzutragen, wie Schillers Verehrer, der Manier des Dichters folgend, zu thun pflegen. Er hat Schillers Selbstaufbau aus unförmlichen und ungefügen Materialien biographisch nachgebaut, und so wird seine Gestalt erst imposant; dargestellt, wie Schiller an seinen immer höheren Zwecken wuchs. Dabei hat er das Ganze meist durch weise Auswahl aus des Dichters Werken und Briefen und ebenso durch weise Beschränkung seiner eigenen Zuthat, die aber jedesmal den Nagel auf den Kopf trifft, zusammengesetzt. Wenn das Beispiel eines großen Mannes seiner Nation und Nachwelt wahrhaft zu gute kommen soll, ist es nur möglich, wenn

sie es in so reinem Spiegel sieht, ohne falschen Nimbus. Die idealistischen Verehrer Schillers gestehen eigentlich, daß er ihnen, wie er ist, noch nicht genügt; da sie sich bestreben, ihn nach seiner eigenen Weise noch zu idealisieren. Ein Idealist ist eigentlich ein Mensch, dem die Wahrheit zu rein, zu farblos ist; sein charakteristisches Merkmal ist daher der Schmuck; er muß das Große und Schöne erst mit Flitter umhängen, wenn es ihm groß und schön erscheinen soll. Das Poetische ist ihm das Geschmückte; von Schmuck umhängt, nimmt er die bare Prosa für Poesie; ungeschmückt, scheint ihm die reinste Poesie Prosa. —

Die Wirkung des gelesenen Dramas.

— Wenn Aristoteles meint, ein Drama müsse schon bloß gelesen wirken, so heißt das nicht, daß dies die eigentliche Wirkung des wahren Dramas sein solle, und daß mit Beschaffung dieser Wirkung der Dichter seiner Aufgabe schon genug gethan habe. Vielmehr hält er eine Wirkung beim bloßen Lesen für unmöglich, wenn das Drama nicht Drama ist, er verlangt eben die dramatische Wirkung, d. h. daß wir beim Lesen das Stück gleichsam agieren sehen. Er sagt: das ist ein schlechtes Drama, das nur durch Äußerlichkeiten der Szene wirkt und ohne diese mißfällt; aber er sagt nicht, daß ein Drama uns, abgesehen von seinem Zwecke gefallen müsse, ja mit gänzlicher Abwendung von demselben, wie sein Ausspruch in neuerer Zeit nur zu sehr mißverstanden worden ist. Es soll nicht als lyrisches oder episches Gedicht gefallen; und was es uns als ein dramatisches erscheinen und die spezifische Wirkung eines solchen erreichen läßt, ist eben, daß wir es uns, auch beim bloßen Lesen, als auf der Szene vorgehend vorstellen, ja daß wir gezwungen sind, Szene, Personen und was zur Aufführung gehört, hinzuzudenken. —

Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe.

Der Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe ist notwendigst. Es ist ein Grundgesetz der Haltung, daß, wo die Handlung oder der Affekt gewaltsam weiterstrebt, der Dialog retardieren, wo sich beides zu versumpfen droht, der Dialog lebhafter fortstreben muß. Bei Shakespeare ist immer

Gleichgewicht; seine Welt ist immer eine ganze. Der Böse-wicht spricht Moral, der Narr Weisheit, der Altkluge Narr-heit, seine Welt ist weder eine abstrakte des Ernsten, noch des Komischen; er läßt Leidenschaften mit plastischer Ruhe zusammen sein; nie schleicht, nie übereilt sich der Vorgang; nie ist er zu leicht, nie zu schwer zu durchschauen, der Schwache ist gut, der Böse ist stark. Neben der ungeheuren Ausnahme der Leidenschaft geht die Regel des Schicksals einher. Die Stärke ist schwach, die Schwäche stark. Wie in der Schöpfung und der großen Existenz der Welt, binden sich die Gegensätze in seinen Werken; nie zerfällt seine kleine Welt auch nur auf Momente in ihre Elemente zurück. —

Schillers Diktion.

Das Charakteristische in Schillers Poesie, auch der letzten Periode, scheint die Inkosequenz der poetischen Intention, die einer großen Wirkung durch das Ganze nicht den Reiz auf-opfern kann, wo irgend Gelegenheit verführt, auch im ganz einzelnen zu wirken, sollte selbst diese einzelne Wirkung der Absicht der Totalwirkung geradezu widersprechen. So ist's mit den Charakteren; wo sich einer derselben beim Publikum insinuieren kann, da vergißt er leicht die ursprüngliche Inten-tion; wo einem was Schönes zu sagen einfällt, da kann er es nicht bei sich behalten; dergleichen sähe oft wie Improvi-sation des Schauspielers aus, wenn solche künstliche Rhetorik improvisiert sein könnte. — Goethe und die Alten sind schlicht und haben die Tendenz zu dem Schlichten, ihre Werke tragen dies Gepräge; Shakespeare ist schlicht, aber er verteilt Glanz und Schlichtheit in seinen Werken aus charakteristischen Zwecken. Schiller, der erst nur dem Glanz nachstrebte, lernte mählich den Reiz des Schlichten kennen, und er wendete es dann als Putzmittel an, wie zur vollendeten Toilette auch Einfachheit gehört. Diese Wirkung thut es auch stets bei ihm, hier liegt sein ungeheurer Unterschied gegen die Alten, denen seine „Braut" ferner steht, als die Griechen dem Shakespeare. Darum ist er der Liebling der Jugend und der Frauen, die ihrer Natur nach zu dem Glänzenden sich hingezogen fühlen; erst das Lebensalter des Mannes, welches den Sinn für das

Schlichte bringt, macht für Goethe und die Alten und für die schlichten Partien bei Shakespeare reif. Das Volk hat ebenfalls einen Zug nach dem Glänzenden, wenn der Glanzgewohnte, Glanzgesättigte nach dem Schlichten greift. —

Shakespeares Komposition.

— — Sie sagen: „Shakespeares Komposition sei nicht musterhaft." Was heißt das? Ich muß Ihnen aufrichtig bekennen, daß ich Komposition überhaupt für etwas Relatives halte und nicht weiß, wie man Shakespeares Kompositionsweise mit der eines anderen Dichters vergleichen kann, weil kein anderer von diesen Bedingungen ausgeht und dieselben Absichten hat wie Shakespeare, und weil seine Komposition, als ein Teil seiner Poesie, gewisse Gesetze haben muß, welche eine andere Komposition nicht haben kann. Von seinem Gesichtspunkte aus, d. h. dasjenige zu erreichen, was er erreichen will, wozu die Komposition eines der mehreren Mittel ist, davon habe ich mich vollkommen überzeugt, giebt es keine zweckmäßigere Kompositionsweise. Und die theatralische Wirkung seiner Stücke beweiset das noch täglich. Ich muß sogar bekennen, daß ich ihn gerade von der Seite der Komposition am meisten bewundere. Und mit welchem anderen Dichter wollen Sie ihn vergleichen? Oder was verlangen Sie von der Komposition eines Trauerspiels? Verlangen Sie, daß es eine künstliche Maschine, d. h. ein Kunststück sei, so steht Lessing über ihm (in der Emilia). Verlangen Sie dagegen, daß sie ein Organismus (ein Kunstwerk) sei, so weiß ich niemand über Shakespeare. Oder wollen Sie mir die griechische Tragödie vorhalten, in welcher das Lyrische und Epische noch unverbunden beisammen, wo Anfang und Ende Reliefs und nur die Mitte freistehende Gruppe sind, wo die arme Handlung gewaltsam gedehnt und immer, ehe wir noch heimisch darin werden konnten, von unendlichen, undramatischen Chorgesängen zerrissen wird, die uns im ganzen Mythenkreise herumführen, bis wir schwindeln? Übrigens hat Lessing in der Emilia nur das Versprechen gelöst, welches er in der Dramaturgie gab, bei genauer Befolgung der Regeln der tragédie classique etwas weit Lebendigeres und Ergreifenderes zu leisten, als dieser

bei allen Lizenzen von der eigenen Konvenienz gelungen war. Und dies Versprechen hat er gewiß auf die glorioseste Weise gehalten. Aber das weiß ich gewiß, daß er sein Werk in Hinsicht der Komposition gewiß nicht den Shakespeareschen ebenbürtig erklären möchte. Lessing selbst macht auf den Unterschied von Shakespeares Freskogemälden und den französischen Miniaturbildern für einen Ring aufmerksam, und ihm sähe es am wenigsten ähnlich, die Gesetze der Komposition eines solchen Ringbildchens auf die Beurteilung der Komposition eines großen Freskobildes anzuwenden. Ihre Meinung wird also wohl die sein, daß die Shakespearesche Kompositionsweise in Beziehung auf seine eigene Absicht mit seinem tragischen Ganzen fehlerhaft sei. Dann wird es Ihnen aber schwer halten, nachzuweisen, wie es bei irgend einer anderen Art zu komponieren, Shakespeare möglich gewesen sein würde, seinen Dichtungen dasjenige zu geben, was Sie selbst bewegt, ihn über alle anderen dramatischen Dichter zu stellen. Wie bei Lessing, ist es bei Schiller; die Maschinerie ist das Stück, und das, was eigentlich das Stück sein sollte, geht nebenher. — Das ist so schön bei Lessing, daß, wo er eine Behauptung aufstellt wie diese, daß Shakespeare in der Komposition nicht musterhaft sei, er sie auch beweiset. Mit einer solchen Behauptung ist überhaupt zu viel und zu wenig gethan. Man weiß nicht, ob der Kritiker meint, ein anderer Dichter sei in Hinsicht der Komposition mustergültiger, und wer? Man weiß nicht, von welchen Vordersätzen er ausgeht, um entweder diese, oder doch die Anwendung auf Shakespeare kontrollieren zu können. Man muß fast glauben, es solle, was den deutschen Klassikern auf einer anderen Seite genommen worden, ihnen auf dieser wiedergegeben werden. Doch können Sie unmöglich meinen, Goethes oder Schillers Kompositionsweise sei vorzuziehen. Gedankenlose Menschen plaudern dann dergleichen als ausgemacht weiter, die anderen wissen nicht, wie sie daran sind; etwas Übles bei Gelegenheit von Historie oder Kritik, oder bei beiden. Wenn nun jene Vorzüge Shakespeares, welche Sie anerkennen, nur diese Kompositionsweise erlauben? Man trägt sich heutzutage mit wunderlichen, völlig unkünstlerischen mechanischen Vorstellungen, z. B. Scribes, oder auch altgriechische

Komposition mit Shakespeares Charakteren zu verbinden. In der Emilia haben Sie nach meiner Überzeugung das Vollendetste, was auf diesem mechanischen Wege möglich ist; und doch ist es ein Kunststück, das überall auf Schrauben steht. —

Der mittlere Ton der Charaktere.

Jede hervortretende Gestalt hat einen mittleren Ton, wo sie spricht wie andere Menschen auch, es ist derselbe, den wir in der Regel zuerst an ihr kennen lernen. Dieser mittlere Ton, der nach Modifikationen immer wieder zu sich zurückkehrt, bietet nun eben die Möglichkeit des reichsten Wechsels der Töne, wie eben der unbestimmte Seelenzustand jeder möglichen Bestimmung offener steht, als ein schon bestimmter. Auch bei der ausgesprochensten Leidenschaft, wenn sie nicht Monomanie ist, zeigt sich die Leidenschaft den größten Teil der Zeit latent; nichts läßt daher unnatürlicher, als wenn ein poetischer Charakter zum perennierenden Affekte wird. Denn es ist eben die objektive Natur des Affektes, daß er, zumal in seinen äußeren Höhegraden, vorübergehendst ist, und ebenso die subjektive Natur (im Zuschauer), daß das Gefühlsvermögen wechselnd an- und abgespannt sein will, wenn nicht Pein oder gar Stumpfheit entstehen soll. Solche mittelgestimmte Partien müssen eigentlich das Gros der Rolle ausmachen. Sind dann nur die eigentlichen Charaktermomente, d. h. das Individuum im Menschen, die sich auf Herausforderung der Situation melden, kräftig dargestellt, so erscheint uns durch ein geistiges Analogon von optischer Täuschung jenes ganze mittlergestimmte Gros, welches nichts anderes vorstellen soll, als das Allgemeine im Individuum, als der menschliche Durchschnitt, mit jener individuellen Farbe gefärbt. Wo es nur möglich ist und irgend unanstößig erscheinen kann, muß man diesen mittleren Zustand eintreten lassen, eben jenen ganz allgemeinen, der nur durch typisches Zubehör, d. h. durch die Mimen des gewöhnlichen, vertraulichen, genierten, vertieften, repräsentierenden, imponierenden u. s. w. Umganges des Geschäfts- und Weltlebens individualisiert ist, so z. B. die Goldleihszene im „Kaufmann", die Szene Wrangels und Wallensteins, die Szene der den Lear Suchenden, Mimen des Familien-,

des Lager-, Bureaulebens u. s. w., ferner ganz allgemeine, so das Sich-vergeblich-besinnen, Über-sich-selbst-lachen, Übergänge aus einer Stimmung in die andere, absichtliche und unabsichtliche — Mimen des Standes, Alters, Geschlechtes, Temperamentes, individuell gefärbt und modifiziert. Dies sind die Ruhepunkte für das Gefühlsvermögen des Zuschauers, sie müssen im Plane vorbedacht sein, namentlich wo ein großer Spannungs- und Affektsturm vorüber oder bevorstehend ist; hier werden wir so recht heimisch im Stücke und vertraut mit den Figuren, die sich uns nicht bloß im Sonntagsputze zeigen; hier werden wir erst so recht überzeugt, daß wir mit wirklichen, ganzen Menschen, mit unseresgleichen zu thun haben. Von dieser Mitte aus wird durch kleinste Anstrengung ein großer Wechsel der Töne möglich. Dieser mittlere Ton macht die ruhigeren Zustandsbilder, die so reizend sind, möglich. So bekommen die Affektausbrüche ein Relief und stechen gegen das übrige ab. Überhaupt muß man mit den äußersten Graden der Affektausbrüche sparsam sein und sie durch Gehalt, durch Breite, Plastik mildern. Die Affekte, die sympathetische werden sollen, müssen durch Gesellschaftlichkeit gestärkt werden, wie wenn das Mitleid, das Lob, der Tadel mit oder über eine Figur anderen Figuren beredt in den Mund gegeben wird. Wo der Zuschauer durch den Vorgang unmittelbar in einen an sich unangenehmen Affekt versetzt worden ist, da müssen wiederum Figuren thun, was der Zuschauer nicht selbst thun kann, nämlich ihm den Zorn, den Ärger vom Herzen herunterzanken u. s. w. oder auch, auf die Lehren der Lebensweisheit sich beziehend, uns die Vergeltung vorauszeigen, die unseres Rechtsgefühles Unwillen wenigstens durch Versprechen der Schadloshaltung momentan beschwichtigt. — Kein Mensch, auch der der größten Innigkeit fähig ist, trägt sie beständig mit sich; dergleichen ist wie auf einem Porträt ein Lächeln, das allmählich zum Grinsen wird. Daß ein Mensch eine besondere Neigung zu einem Zustande, wie z. B. Innigkeit anzeigt, hat, wird man an dem öfteren Wiederkehren dieses Zuges merken. Der Jähzornigste hat seine ruhigen Momente; solche muß auch sein poetisches Abbild haben, sonst wird er zum Automat, zur Fratze. Auch der Nüchternste

kann einmal berauscht sein; daß dies nicht seine Natur ist, wird man sehen, z. B. beim Cäsar im Antonius. Shakespeare hätte die Nüchternheit seines Cäsar nicht mehr in die Augen springen lassen können, als da er ihn in damit kontrastierter Situation darstellte. Dafür sind viele Stellen in dieser Rolle, die nicht geradezu auf Nüchternheitdarstellung ausgehen. Denn auch der nüchterne Mensch zeigt diesen Charakterzug nur, wenn er herausgefordert wird. Der ausgemachteste Paradoxus und Freigeist denkt über die meisten Dinge gerade sowie andere. Der Holofernes bei Hebbel ein Warnungsbild. — Diesem Mitteltone der Charaktere analog ist ein gewisser mittler Ton der Diktion, gleichsam des Charakters des ganzen Stückes notwendig, der nach jeder Abweichung wieder eingehalten werden muß, damit neue Abweichungen möglich werden; ein Ton, der zwischen Prosa und Poesie in der Mitte liegt, geschickt in jeden derselben überzugehen. Dieser muß, wie der mittlere Ton des Charakters im Charakter der bestimmten Rolle, das Gros des ganzen Stückes ausmachen. Nur dadurch wird die leichte, gewandte Beweglichkeit des dramatischen Körpers möglich. Daher immer eine gewisse Kühle, frei von zu großer Innigkeit und Expansion in der Darstellung; dem Wesen der naiven Poesie entsprechend, die Anlage auf die Wirkung des Ganzen, wo jedes einzelne mehr bloß angedeutet, und besonders die Gelenke der Charaktere nicht zu sehr markiert werden, sondern mehr die Gelenke des Ganzen. Daß diese bei Shakespeare so stark herausstehen, das hat seinen Grund in der schlanken Anlage, nicht darin, daß er eine einzige Rede etwa aus dem Tone herausschreien ließe. Diese Gelenke sind in ganze Auftritte und Szenen ausgeschwellt, in denen die emanzipierte Poesie- und Schauspielkunst ihre Feste feiern. — Und mit dem mittleren Tone, oder nenne man es den Grundton des Stückes, hat es praktisch zunächst diese Bewandtnis: Wie bei der Anlage eines Kolorits die Lokalfarben lieber blasser, als dunkler angelegt werden, weil dieser blassere Ton leichter vertieft und dunkler gemacht ist, während der dunkler angelegte nicht mehr gemildert werden kann, so wähle man bei der ersten Ausführung eines Dramas den Grundton lieber der Prosa oder der Ruhe, der Heiterkeit

näher, als ferner; man erhält dadurch größere Möglichkeit, mannigfaltig zu sein; man hat eine ungeheure Breite der Gradation des Tones vor sich. Der geistigen Perspektive, d. h. der relativen Wichtigkeit der Momente, kann dann die Ausführung völlig entsprechen. Wer gleich in der Ruhe, noch ehe die Leidenschaften sich erheben, einen stark poetischen, d. h. bedeutend über die gemeine Wirklichkeit erhabenen Ton anlegt, dem wird es dann, wo es Steigerung gilt, bald an den Mitteln fehlen, diese Steigerung mit Poesie zu begleiten. Es wird Monotonie eintreten und ein Gefühl von Ohnmacht. Jenem Grundtone der Diktion entspricht der Grundton des Schauspielers. Je mehr sein Ton und seine Redeweise in den ruhigeren, sozusagen mittleren Stellen dem Sprachtone und der Sprechweise des gewöhnlichen Lebens nahe steht, desto höher kann er den Ausdruck steigern, ohne ins Unschöne zu verfallen. Desgleichen, je gewöhnlicher die Gestalt in der Anlage ist, d. h. je mehr Durchschnittsmaß, desto mehr kann sie durch Situation und Leidenschaft wachsen. Das stete Zurückkehren zu jenem Mitteltone erhält seine Kraft für die Steigerungen frisch. —

Gefahren der Reflexion.

— Nun endlich kenne ich meinen Feind genau, von Ansehen und Namen; er heißt: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes. Damit hängt der Hang zusammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen, statt sie daraus aufzubauen. Statt die auseinandergelegten Teile nun zusammenzufassen, zerlege ich sie von neuem; nun habe ich eine Anzahl von kleinen Motiven, so groß, daß mein Überblick nicht mehr die für die Darstellung wesentlichen herausfinden kann. Der Fehler kommt daher: Meinen ersten Versuchen fehlte, daß der überblickende Verstand nicht im Gleichgewichte mit Phantasie und Empfindung stand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verstande wiederum durch Übung ein lähmendes Übergewicht gegen jene anderen Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verstandes. Immer weiter auf dem Irrwege, der vielleicht ein notwendiger war, faßte ich als Aufgabe des

Dichters, den reflektierenden Verstand zu überzeugen. Da nun doch Phantasie und Empfindung noch nicht so geschwächt waren, diese Tyrannei schweigend zu erdulden, schwollen mir meine Pläne ins Maßlose an, und fühlte ich bei möglichster Kausalität bis in das kleinste hinein, je mehr der Verstand sich befriedigte, eine Unbefriedigung des ganzen Menschen. Über dem zweck- und zielloſen Herüber und Hinüber verlor ich Hoffnung, Lust und Kraft. Es war ein ähnlicher und doch entgegengesetzter Irrtum wie der der sentimentalen Dichter, die ihren eigenen Affekt an die Stelle des Dargestellten setzen (das Äußerste darin Tells Monolog, wo der Dichter erregt und die Person ruhig ist), die Empfindungen, die die Person haben sollte, selbst haben, und dafür die Reflexionen, die der Dichter machen muß, der Person geben. So sollten meine Personen den Verstand unmittelbar orientieren, d. h. ich legte die Reihe der Ideen, die dem Vorgange zu Grunde liegen müssen, in den Vorgang selber; der Dialog bestand fast aus lauter Beziehungen auf dieselbe, der Dialog der Personen sollte zugleich eine fortwährende Verständigung zwischen dem Verstande des Dichters und dem des Zuschauers auch über die kleinsten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit diesen Motiven sein; während doch hier Totalität sich an die Totalität des Zuschauers wenden soll. —

Das Sentimental-Schöne.

Warum das Schöne in Schiller so stark wirkt? Weil er es mehr nur in der Sehnsucht, in dem Streben danach besaß; weil es nicht sein Eigentum war, sein Naturerbe, so sah er es durch das Medium seiner Sehnsucht. Und dies durch das Medium der Sehnsucht angeschaute Schöne ist das Idealschöne. Das Bild nicht, sondern die Sehnsucht danach ist schön, so entsteht das Rührende; diese Sehnsucht des nicht Besitzenden wirkt in seinen Zuhörern dieselbe sympathetisch, die es ebenfalls nicht besitzen. Deshalb die Wirkung Schillers so viel verbreiteter als Goethes, der das Schöne als Naturerbe besaß und nur auf die wenigeren wirken wird, die es in größerem oder geringerem Grade selbst besitzen. Aber diese ganze Wirkung ist eine ruhigere, wie es der Genuß eines

wirklichen Besitzes ist, während die Sehnsucht nach dem, was wir nicht haben, einen ungestümeren und zugleich einen geistigeren Charakter zeigt, der sich zum geistigen Rausche steigern kann.

Anforderungen der Phantasie an die Darstellung.

— Die Motive müssen klare sein, d. h. uns klar im Augenblicke, wo sie wirken, aber nicht deutlich, denn die Deutlichkeit verkleinert und schwächt die Dringlichkeit des Moments, da der ins Spiel gerufene Verstand dem Zuschauer das Vergrößerungsglas der Phantasie vom Auge nimmt und seine scharfe Brille an die Stelle setzt. Der poetische Gedanke, der die Empfindung, sie mildernd, plastisch macht, muß schon die Szenen, die der Wirklichkeit am nächsten sind, sozusagen symbolisieren; dann läßt man sich auch ganze Szenen gefallen, in denen nur symbolische Wahrheit ist, z. B. die Werbungsszene Richards III. um Anna. Deshalb darf auch die prosaische Form, d. h. die Stelle, wo der Dialog in Prosa ist, die Region der Bildlichkeit nicht verlassen. Wieviel diese Bildlichkeit und der geistige Gehalt thut, wird man zu seinem größten Vorteile in den Szenen gewahr, die ohne dies Mittel peinlichst wirken würden. Das Ganze des Vorganges muß in Szenen, wo dem Sinne etwas Schreckliches gezeigt wird, zu einem geistig konzentrierten Phantasiebilde, sozusagen zu einem emphatischen Gleichnisse werden. Indirekte Darstellungsmethode. — Der Affekt hat eine beständige Tendenz zum Allgemeinen. Er hat eine gewisse Ungerechtigkeit und Rücksichtslosigkeit darin, daß er in dem Individuellen, das ihn erregt, etwas Allgemeines finden will. So wird z. B. der betrogene Liebhaber dem ganzen Geschlechte das schuld geben, was das Individuum an ihm verbrochen hat. Der Menschenhaß ist sozusagen ein chronisch gewordener Affekt über einige wenige individuelle Erfahrungen. Die Stimme des Affektes lieset sich in der ganzen Natur; die Nachtigall singt, der Waldbach rauschet, was der Affekt fühlt. Der Affekt ist daher ein großer Helfer beim Verallgemeinern. Was Lear im Affekte sagt, z. B. in der Sturmesszene, dann in der, wo er predigen will, sind ganz allgemeine Typen. Verkehrt ist daher die eigensinnige Konsequenz der sich immer steigernden In-

dividualisierung des schon Individuellen, aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben. Dadurch hauptsächlich entsteht Poesie, daß im Typus stets der einzelne Fall, und im einzelnen Falle der Typus zugleich erscheint, zu dem er gehört. Dies stete Verbesondern des Allgemeinen und Verallgemeinern des Besonderen geht bei Shakespeare Schritt vor Schritt mit der Darstellung des Verlaufes. Die besondere Handlung selbst und die Charaktere sind eine stete Individualisierung; in den Seelenzuständen und dem geistigen Gehalte, auch in den primitiven Motiven verallgemeinern sich jene wieder. — Der Vers thut auch etwas zur Verallgemeinerung oder Milderung, während die Prosa leicht die unkünstlerische Illusion zur Folge hat. Wie nun Shakespeare dasjenige, was in wirklicherer Behandlung peinlich werden muß, in auch äußerlich abgehobener Poesie giebt, um immer zu erinnern, was man sehe, sei keine Wirklichkeit, so wird man kaum eine Szene der leicht peinlich werdenden Art in Prosa bei ihm finden. Ja, ein Stück wie Richard III. hat gar keine Prosa, und der poetisch-allgemeine Ausdruck herrscht darin vor. Ein Charakter wie Richard III. konnte auch nur in durchaus poetischer Haltung entfaltet werden, ohne von seiner Großartigkeit zu verlieren; ein Grad mehr Vertraulichkeit im Tone, und er würde ins Gemeine, Widrige fallen. — Der spezifische Unterschied des Shakespeareschen Dialoges vom antiken, worin die objektive Schilderung auch objektive Form hat, d. h. bloß eine rhetorische, ist der, daß der antike nicht zugleich mimische Darstellung ist.

F. Studien aus den Jahren 1860—1865.*)

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern.

Es ist wahr, die scheinbare Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Szenen bei den englischen Dramatikern fällt uns auf, wenn wir vom französischen Theater oder von dem nach ihm gebildeten hinweg zu ihnen kommen; dennoch ist die höhere Illusion und die Idealität des Vorganges, besonders bei reichen Stoffen, und besonders der anspruchslose Schein absichtsloser Natur nur bei ihrer Behandlung der Szenenfolge möglich. Was das Behagen, das Unabsichtliche, die künstlerische Wirklichkeit im Dialoge betrifft, so scheinen mir Shakespeares nächste Nachahmer, wie Webster u. s. w., in denselben Fehler zu verfallen, der uns bei den Romantikern von Tiecks Schule begegnet; jenes künstlerische Sichgehenlassen ist kein scheinbares bei ihnen, sondern ein wirkliches, kein Kunstmittel, die ungeheure Absichtlichkeit der Sache selbst äußerlich zu maskieren, sondern sie sehen darin eben die Aufgabe der Kunst selbst; es ist kein dargestelltes Sichgehenlassen der Personen des Gedichtes, sondern des Dichters selbst. —

Die Schuld der Romantik.

— In Reaktion gegen die Phantasterei der Romantiker haben wir auf das Verständige zu viel Gewicht gelegt, wie denn ein Extrem zu dem anderen zu führen pflegt. Nun gilt es, uns wieder der richtigen Mitte zuzuwenden, wenn wir es vermögen, den intuitiven Verstand zu stärken. In der

*) Manuskriptband IV, Heft 5, gr. 4°, 290 Seiten.

Schwäche des intuitiven und in der Überstärke des analytischen Verstandes liegt das poetische Übel unserer Zeit. —

Über Lessing.

Bei Gelegenheit der Minna v. Barnhelm, die ich in diesen Tagen wieder las, habe ich Lessing von neuem bewundert. Die Sage, er sei kein Dichter, sollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückgehen. Ein einfachstes Samenkorn von Stoff so auszuschwellen, daß man beständig interessiert wird, ist wahrlich nicht Sache des Verstandes allein. Dieser hat allerdings sein mögliches gethan. Der Eindruck des Ganzen wird durch den Eindruck jedes einzelnen weise unterstützt, nie gestört oder in der Richtung verschoben. Interessant war mir es auch, hier das erste deutsche Stück zu betrachten, welches den Shakespeare bewußt und unmittelbar sich zum Muster nahm, ich meine nicht den Shakespeare, der noch in den englischen Stücken zu Lessings Zeit zu erkennen ist und solchergestalt mittelbar auf unser deutsches Drama eingewirkt hat. Minna und Franziska sind Porzia und Nerissa; auch der Ring im Kaufmann hat hier herübergewirkt. Der Dialog erinnert sehr an Shakespeare; doch wüßte ich unter allen deutschen Nachfolgern Shakespeares keinen, selbst Goethe nicht, noch weniger Schiller, der sich „an diesem fremden Feuer so bescheiden gewärmt hätte", als Lessing; keinen, der originaler ihm gegenüberstände und dabei die Haupteigenschaft Shakespeares, die Geschlossenheit und Architektonik, wenn auch nur im kleinen, aufwiese.

Spannungskünste.

Was besonders heutzutage auf der Bühne wirkt, gehört eigentlich der Prosa an, so die meisten Spannungskünste, besonders in denen die Zeit und der Raum auch äußerlich mitspielen. Ein zu merklicher kausaler Nexus wirkt wie unmaskierte Symmetrie im Gemälde. Namentlich kann das sogenannte Detail leicht ins Prosaische ausarten — das gilt besonders vom psychologischen — überhaupt alles, was an den Verstand appelliert. In der That ist er nächst der Phantasie diejenige Kraft, die bei einem Kunstwerke am meisten

beteiligt ist; aber sein Wirken muß überall mehr als Verhüten, als Wegräumen des Störenden, kurz als ein Negatives sich beweisen. Und zwar im großen; nicht durch kleine Behelfe und Flicken und Leistchen. Nicht einmal objektiv, als dargestellter, wirkt er poetisch. Alle sichtbare Verstandesoperation ist prosaisch. —

Die Reflexion.

Reflexion hilft zur Idealität, denn sie ist ein mächtiges Mittel, uns vor überwältigenden Eindrücken zu retten; indem wir über die Sache reflektieren, stellen wir sie aus uns heraus, wir vergessen sozusagen momentan unseren Bezug darauf. Nur darf die Reflexion nicht als roher Stoff, d. h. nicht als Reflexion des Dichters erscheinen, sondern als Reflexion der dargestellten Person, als dargestelltes Reflektieren mit dem psychologisch-mimisch-rhetorischen typischen Zubehör, an dessen Form, Richtung und sonstiger Beschaffenheit man die Person, an der es dargestellt wird, erkennen können muß. Die Leidenschaft handelt nicht allein, sie reflektiert auch; geht irgend Handlung aus Reflexion hervor, so ist es die Reflexion der individuellen Leidenschaft, aus der die Handlung hervorgeht. Leidenschaft und Affekt sind überhaupt die handelnden Kräfte; auch der edle und gute Entschluß muß seine Kraft von einer dieser oder von allen beiden nehmen. Wenn Tugend die Gewohnheit guter Gesinnung ist, so wird sie nur in demjenigen Menschen produktiv werden, der der Leidenschaft fähig ist. — Ich werde nun Shakespeare, wie die Alten, von der Seite ihrer Behandlung der Reflexion betrachten und vergleichen. Wer die Reflexion von den Gegenständen im Drama ausschließen wollte, der würde ebensosehr einer Einseitigkeit sich schuldig machen, als wer das komische Element in der Tragödie durchaus ausschlösse; zumal in unserem Drama, wenn das Drama überhaupt der Spiegel des Jahrhunderts sein soll. —

Shakespeare und Montaigne.

— Merkwürdig ist die Ähnlichkeit Shakespeares und Montaignes im Raisonnement, das wohl aus der Fastgleichzeitigkeit, zum Teil aus Bekanntschaft Shakespeares mit

Montaignes Werken zu erklären sein möchte. Auch bei Montaigne ist die Kühle der Reflexion, welche die geistige Gesundheit kennzeichnet; wie er an Shakespeare und die Alten erinnert in seinem unerschütterlichen Fußen auf Erfahrung und Wirklichkeit. Ist nicht ein Shakespearesches Drama gewissermaßen eine in Handlung und Rede gekleidete Abhandlung Montaignes? Wie erinnert das 19. Kapitel des ersten Bandes über „Philosophieren heißt sterben lernen" an den Hamlet! Das „Reifsein ist alles" klingt bei jedem Satze Montaignes als Refrain in unserer Seele mit. Manche Stellen im Hamlet: „ist's nicht heut, so ist's morgen" u. s. w. sind wie aus dieser Abhandlung in die Tragödie hinübergenommen. Wie Montaigne von sich gesteht, war diese Betrachtung seine Lieblingsbetrachtung. Es wäre doch wunderbar, wenn dieser Montaigne das Urbild des Hamlet wäre, d. h. seine Selbstschilderung in den Essays; wenn damit das typische Schicksal eines so Beschaffenen ins Licht gesetzt worden wäre. Die Reflexion ist ja eben im Hamlet die Darstellung eines Reflektierenden; es ist ja nicht Shakespeares Reflexion, sondern die dargestellte Reflexion überhaupt. Wie Shakespeare in anderen Stücken andere Leidenschaften und Seelenzustände an einem Menschen darstellte, so hat er es hier mit der zur Leidenschaft gewordenen Reflexion gethan. Wenn er zeigen will, wie das Übermaß von Reflexion und die Abschwächung der Thatkraft durch philosophisches Grübeln den Menschen zu Grunde richten kann bei den schönsten Naturanlagen, bei aller Gunst des Glückes, so muß er eben dieses Übermaß und dieses philosophische Grübeln darstellen. Und in der That ist es nicht Shakespeares Philosophie, sondern Hamlets, oder wenn man will, Montaignes. Shakespeare ist nicht selber Hamlet. Er hat den Hamlet gedichtet, und Hamlet den Faust und den Wallenstein, d. h. Shakespeare ist der Spiegel seines Jahrhunderts, Schiller und Goethe sind ihres Jahrhunderts Spiegelbilder. An seiner Einseitigkeit scheitert der Held, er ist ja eben die Ausnahme, welche durch ihr Schicksal die Regel — die Meinung des ganzen Stückes beweiset. Zur Darstellung eines Seelenzustandes ist Reflexion, auch objektiv genommen, unbedingt notwendig, denn jeder Seelenzustand macht sich Gedanken,

wie das Volk sagt. Je nachdem er sich zu erhalten oder sich ein Ende zu machen strebt, wird er die Reflexion zu Hilfe rufen. Durch sie erhalten wir eine Empfindung dauernd, durch sie vertiefen wir uns in sie und schützen uns zugleich vor ihrer Übermacht. Reflexion ist es, wodurch wir sie steigern und schwächen können. Sie ist darum zugleich objektiv ein Mittel für den Dichter, die Eindrücke, die er beabsichtigt, zu verstärken, und zugleich das Mittel, sie nicht so stark werden zu lassen, daß der Grad von Freiheit darunter litte, der zum Genießen eines Kunstwerkes unbedingt nötig ist. Sie ist nur da am unrechten Orte, wo sie das Kalte noch kälter, das Flaue noch flauer macht, dann, wo sie auf das schlaff Rührende geht. Der Name Reflexionsdichter braucht uns nicht zu schrecken. Zum Schimpfworte ist er geworden da, wo Reflexion die ganze Poesie sein will und der Dichter uns überall *seine* Reflexion giebt. Wo sie eine *dargestellte* ist, da ist sie poetisch berechtigt. Es ist damit wie mit der Rhetorik. Die Reflexion wird doch die Seele und das Fleisch des Dramas bleiben und die Rhetorik seine Haut, aber beide müssen *dramatisch* sein, d. h. durch Charakter, Situation, Leidenschaft, Affekt, Kostüm u. s. w. modifiziert, die Reflexion und die Rhetorik *der Natur*, d. h. beide dürfen nicht Rohstoff sein, vielmehr poetisch-dramatisch reproduziert. — Der Individualismus kann keine bessere Arzenei, kein besseres Gegengift finden, als allgemeine Betrachtungen von der Art und Weise wie bei Montaigne, wo stets von der Erfahrung ausgegangen wird, nicht von einem selbst gemachten Ideale, wo also die einzelnen Fälle ihre ihnen zukommende Stelle finden, wo sie sich unter den Durchschnitt subsumieren. Montaigne stellt nicht sowohl eine positive Norm auf, vielmehr räumt er die falsche hinweg; auch ist seine Art der Betrachtung mehr anthropologischer als psychologischer Natur, und besonders vergißt man darüber die steife Systematik, die dem Poetischen am meisten hinderlich ist. —

Reflexion.

Schon Goethe hat die verschiedenen Philosophien der Alten als Repräsentanten typischer Vorstellungsarten, Neigungs-

richtungen und Lebensanschauungen charakterisiert. So gründet sich die Tragödie der gleichen Berechtigungen auf Reflexion, d. h. wenn das Handeln nicht aus den Reflexionen hervorgeht oder hervorzugehen scheint, sondern aus Leidenschaft; was Leidenschaft im Ehr- oder Herrschsüchtigen u. s. w. wirkt, das beschönigt Reflexion. Der Mensch sucht seine Leidenschaft mit Reflexion anderen plausibel zu machen und sich selbst, weil ihm dies eine Bürgschaft ist für die Meinung anderer. Wunderbar ist es, daß der Mensch auch in Meinungen durch Gesellschaft, durch Beistimmen und Gutheißen sich gestärkt fühlt. Der Zorn, überhaupt Leidenschaft, isoliert ihn, aber erst mit der That, durch welche die Isolierung sich darstellt, wo er gleichsam ein einzelner ist, kommt die Reue über ihn. Vorher entfernte er sich von der Gemeinsamkeit, dem Mittelschlägigen der Menschen; nun aber fühlt er, daß sie sich von ihm entfernen müssen; in der That sagt er sich von der Gemeinschaft los, nach vollbrachter That sagt die Gemeinschaft sich von ihm los. Schuld folgt aus innerer Isolierung, und ihre Herausstellung — als Thatsache — in die Handlungswelt, ist der Beginn völliger Isolierung. Es ist eigen: die eigentliche Individualität, das Andersein als der Mittelschlag, ist bei Shakespeare bis zur vollzogenen Schuld; dann reagiert in dem Helden selbst der Mittelschlag; er muß zu seinem Schmerz wahrnehmen, daß er im ganzen und großen doch auch nur Mittelschlag ist; als Individuum wird er schuldig, als Mittelschlagsmensch leidet er dafür. — Es giebt auch eine indirekte Art, seiner Zeit das Spiegelbild ihrer Gestalt zu zeigen; von dieser Art ist das Spiegelbild, welches Tacitus in der Germania seiner Nation zeigt. — Der Stoff ist allgemeinste Reflexion, die Form nur individualisiert sie. — Das unterscheidet Schiller von Shakespeare, daß bei Schiller, wie absichtlich, die Form mehr rhetorisch im eigentlichen Sinne, als mimisch-rhetorisch ist. Er mag nicht, daß eine seiner Reflexionen verloren gehen solle, sie stehen in seiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakespeare das Tiefsinnigste nur wie ein verlorener Naturlaut als Welle in der Flut des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigeren Stellen vorübergeht. Seine Personen machen die Reflexionen, die jeder andere an

ihrer Stelle machen könnte, aber ihr Charakter und der Zustand, in dem sie diese allgemeinsten Reflexionen machen, giebt ihnen einen durchaus individuellen Körper. In dem Antagonismus von äußerster Allgemeinheit der Reflexion und äußerster Individualität der Einkleidung liegt oft ein hinreißender Reiz. — Schillers Personen reden — wie man im gemeinen Leben sagt — wie Bücher; auch die in Goethes Tasso u. s. w. Die Personen Shakespeares dagegen reden wie Menschen. Schiller läßt seinen Personen ihre — nur zu oft seine eigenen — Reflexionen nach den Regeln der gebildeten und gewitzigten schönen Redekunst stilisieren; die Shakespeares sprechen die ungelernte Kunst der Natur; jede Leidenschaft, jeder Affekt, jeder Stand, Alter, Geschlecht, jede momentane Situation hat ihre eigene Redekunst, in der zugleich Naturell, Bildung und Temperament und Charakter des individuellen Menschen wirken. Überall finden wir daher Unmittelbarkeit — Emanzipation von der logischen und oratorischen Gedanken- und Wortfolge. Schiller ist es darum zu thun, daß die Reflexion so, d. h. in solcher Form herauskommt, wie sie als Zitat sogleich in den gebildeten Verkehr, als geprägte Münze in Umlauf kommen kann. In seinem Bergschachte stecken überall die geprägten Thaler und Dukatenstücke, blinkend und locker im Gesteine, so daß man sie mühelos herausnehmen und damit in die Tasche fahren kann, und den Schacht nicht verläßt, ohne die Tasche voll ausgeblichem Golde mit davon zu tragen. Bei Shakespeare sehen wir die unterirdischen Kräfte wirken, da sind die chemisch-tellurischen Prozesse, die das Metallblut schaffen und durch die Erdadern plumpen; wir hören den Pulsschlag der Natur, nicht das Dröhnen des Prägestockes. Der Zuschauer muß die eigene Kraft in Bewegung setzen, freilich auch den Hebepfennig besitzen und die bewachenden Geister und Schrecken besiegen, um den ungeprägten Schatz zu heben, der ihm nichts nutzt, wenn er ihn nicht selber stempeln kann. — Daher auch die Einförmigkeit in Schillers idealen Charakteren, weil der eigentliche Kern derselben immer auf Würde, Repräsentation, d. h. Anstand herauskommt. — Infolge des Widerspruches der gesetzten Aufgabe mit der Natur des sich die Aufgabe Setzenden läßt Shakespeare gern seinem

Helden den Zustand aufzwingen, welcher mit seinem Wesen im stärksten Kontraste steht. Der König in jedem Zolle, der geborene Gebieter, muß betteln, der Betrübte scherzen (Narr im Lear), der Sanfte muß gewaltsam sein (Brutus), der Redliche falsch (Pisanio, Isabella), der Melancholiker und tiefst Getroffene muß Possen reißen, — der Mensch, der die Arglosigkeit selbst ist, muß in Eifersucht wüten (Othello), der Asket wird von sündiger Begier gepackt (Maß für Maß). Der Neoptolem bei Sophokles muß lügen, Herakles muß jammern u. s. w. —

Die Elektra des Sophokles.

Welch wunderbare Gestalt die Elektra des Sophokles; wie wunderbar alle Schwäche und alle Stärke des Geschlechtes in der Gestalt; Haß aus Liebe, wodurch auch der Haß schön und weiblich wird. Wie schön, daß sie nicht selbst handeln muß; das kommt dem Manne zu. Wie ganz anders hier, als so oft bei Schiller und anderen Neueren, wo die Geschlechter ihren Charakter vertauschen. Wie ist die Thekla Mann neben dieser Elektra, trotzdem, daß die Situation hier unendlich gewaltsamer ist. In jener Rede der Antigone läge der Schlüssel zum idealen Wesen des Weibes, wenn sie hieße: nur mit zu lieben, mit zu hassen bin ich da, oder zu lieben und mit zu hassen bin ich da, d. h. aus Liebe mit zu hassen; im Hasse der bloße Gefährte, im Lieben aber die erste. Die Schwäche, wo es dem Gewaltsameren gilt, dem Wehethun, diese Mannesschwäche ist des Weibes Stärke. Chrysothemis würde auch stärker hassen, so stark wie Elektra, wenn sie so starker Liebe fähig wäre, wie es Elektra ist. Es wäre gewiß interessant, wenn Sophokles uns auch eine Erkennungsszene zwischen Chrysothemis und Orest gegeben hätte; wir würden sie auch da weniger leidenschaftlich gesehen haben; gewiß hätte sie in dem Maße der Schwesterfreude, dessen sie fähig, die Gefahr nicht vergessen, und sie würde den Orest gewarnt haben, wenn es nötig gewesen wäre; aber ihr gegenüber hätte Orest die Stärke behalten, seine Maske fortzuspielen; wo nicht, so würde sie gewarnt haben übernot, weil sie die eigene Gefahr nicht vergessen hätte. Die Wirkung des Stückes ist wunderbar

kalkuliert. Wie hat Sophokles den Zuschauer all das wünschen gemacht, was vorgeht, wie einheitlich ist die Stimmung. Für die Klytämnestra und den Ägisth ist durchaus nicht die mindeste Sympathie erregt, so daß etwas davon dem Nemesisgefühle in die Quere käme. Freilich macht diese Art der Behandlung, die sich auf Darstellung der Katastrophe einschränkt, die Stimmungseinheit viel leichter; und doch hat sie keine von den drei Tragödien des Sophokles aus dem Labdakidenmythus. Auch die Ähnlichkeit der Dialogführung in der Szene Orests und Elektras mit den Werbeszenen im Richard III. fiel mir auf. — Die Elektra hat bereits etwas von Shakespeare; diese Auslebeszenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poesie des Charakters wesentlich sind — wie eben die Erkennungsszene — sind ganz im Geiste Shakespeares. Wir mußten sehen, wie diese Elektra liebt, um die Schönheit ihres Hasses zu verstehen; sonst war dieser Haß unschön und unsere Teilnahme löste sich von ihr selbst los. Shakespeare und Sophokles sind wirklich Zwillingsbrüder; Shakespeare unterscheidet der unendlich weitere und tiefere Kreis der Erfahrungen von Sophokles, er vereinigt die Naivität der alten Welt mit dem geistigen Reichtum der modernen; daß er trotzdem der einfältigen Natur so nahe blieb wie Sophokles, das ist bei ihm ein größeres Lob. Nach der Erkennungsszene steht Elektra erst als geschlossener Charakter vor uns, und zugleich sehen wir doch, daß dieser kein abstraktes Gespenst ist; sie hat nun einen Kern, der ist: Energie, mächtige Leidenschaftlichkeit; aber sie ist nun auch nicht eine personifizierte Leidenschaft: „Haß". Sie ist der Liebe so zugänglich als dem Hasse; ja, was mehr ist, und worin eben die ideale Schönheit liegt: sie würde nicht so gewaltig hassen, wenn sie nicht so gewaltig liebte. Denn ihr Haß entspringt aus der Liebe zu ihrem gemordeten und nach dem Tode noch von seinen Mördern verhöhnten Vater und dem dadurch verbannten und beraubten Bruder. Daß sie der eigenen Leiden mit gedenkt, das macht sie nur menschlicher; aber man thue die Erkennungsszene weg, und dieses Gefühl der eigenen Leiden wird vorschreien und die ideale Weiblichkeit, das was die Freud- und Leidhelferin, die Liebes- und Haßgesellin — wie in dem

altteſtamentlichen: ich will ihm eine „Gehilfin" machen — charakteriſiert, dieſe ideale Weiblichkeit wird verloren gehen, wir werden zu ſehr die unverſöhnlich ihr perſönliches Leid Hegende, die Rachſüchtige ſehen, die im blinden Affekte immer noch mehr Kränkung ſich zuzieht. —

Das Spartaniſche.

Montaigne rühmt gegenüber den Athenienſern, die alles im ſchönen Scheine, ſchöner Form, auch in der Rede geſucht, die Lakedämonier, bei denen der Unterricht hauptſächlich bezweckte, ein richtiges, praktiſches Urteil über Perſonen und ihr Thun bei dem Jünglinge, ja, ſchon bei dem Knaben herauszubilden. Auf dies letztere zielt Shakeſpeare in ſeinen Tragödien vor allen, und ſein Studium bringt darum praktiſchen Nutzen, während Schiller in den ſeinen das Vermögen des praktiſchen Urteils durch Verwirrung ſchwächt zu Gunſten des athenienſiſchen ſchönen Scheines.

Das Verbergen der Maſchinerie. — Schuld und Charakter.

Wie flüſſig iſt bei Shakeſpeare der Vorgang, in welchen faſt unmerklich die Handlung eingelaſſen iſt, wodurch wir ſie mit erleben, wir wiſſen nicht, wie? Wie iſt es ihm gelungen, die Blumenſtiele dem Auge zu verbergen, ſo daß der Kranz nur aus den Blumen ſelbſt zu beſtehen ſcheint. Wie ſind ſo gar keine Anſtalten ſichtbar! Das Ganze eine Reihe von Auslebeſzenen der intereſſanteſten und amüſanteſten Art. Jene Verknüpfungen und Vorbereitungen, die uns in anderen Stücken mehr oder weniger die Maſchinerie ſehen laſſen — wie iſt im Shakeſpeare keine Spur davon! Leſſing ſagt: „Wo wir viel nachdenken müſſen, können wir wenig fühlen"; deswegen rät er dem Trauerſpiele eine einfachſte Verwickelung an. Die Shakeſpeares ſind auch wirklich in dieſem Sinne einfachſt. — Er operiert mit den einfachſten, allgemeinſten, primitivſten Motiven. —

Seine Verknüpfung iſt immer das einfachſt-notwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdispoſition, das unmittelbarſt-notwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld, nach dem einfachſten Naturgeſetze

der Seele, eine ideale Verknüpfung, in der die Idee selbst der Pragmatismus ist, so daß der ideal-ethisch-psychologische Gehalt des Stoffes und nichts anderes, dieser Gehalt, unvermischt mit etwas anderem als er selbst, das Stück ist. Jetzt ist die pragmatische Verknüpfung die Hauptsache, das ethische Resultat des Ganzen wird sozusagen gelegentlich mit erreicht, d. h. eigentlich zufällig. Das Resultat, auf so verschiedene Weise gewonnen, läßt sich charakterisieren, dort als ethisch-psychologische Notwendigkeit der Sache, hier als poetische Gerechtigkeit des Autors. Man vergleiche den Macbeth mit der Emilia Galotti. Dort kann der Ausgang kein anderer sein, denn das Gewissen muß die That rächen, und wenn auch Macbeth am Leben und bei Macht bliebe. Das Stück ist eben nur die That und die Rache des Gewissens dafür. Hier könnte die Emilia recht gut gerettet werden und leben bleiben, die Maschine brauchte nur eine etwas andere zu sein; diese Änderung könnte pragmatisch eben dieselbe Musterhaftigkeit haben; aber, so oder so — der Ausgang folgte nicht aus der einfachsten Natur der Sache, sondern aus der Willkür des Autors. —

Philosophische Dramaturgie.

Seit die Philosophie sich in die Dramaturgie gemengt hat, ist das sinnliche Moment, das im Drama die größte Rolle spielt, ganz von seinem Ansehen, ja, ich möchte sagen, in eine gewisse Anrüchigkeit gekommen. Seitdem sind die Lesedramen aufgekommen, d. h. sehr gebildete epische und lyrische Gedichte oder Gemenge aus beiden, mit abgesetzten Reden und darüber geschriebenen Namen, worin die etwa wilden Thaten des Stoffes seltsam mit der Bildung der Personen und ihrer Sprache streiten. Ein rhetorisches Rechten von Gesichtspunkten miteinander, eine neue Art von Moralitäten, nur daß die allegorischen Wesen historische, d. h. individuelle Namen führen. Sonst verlangte man z. B., daß der tragische Held den sinnlichen Eindruck überwältigend machen mußte, jetzt genügt, daß die Reflexion nachweiset, er habe die philosophischen Erfordernisse zum tragischen Helden; sonst mußte seine Schuld sinnlich in die Augen fallen, und das

aus derselben folgende ebenso sinnlich dargestellte und durch die Rhetorik der Seelenzustände sympathetisch mitgeteilte Leiden war eben das Stück. Jetzt genügt nachzuweisen, daß er wirklich eine Schuld habe, vielleicht eine unbewußte oder unwillkürliche, und deshalb nicht ohne Grund sei, Leiden zu empfinden, also auch wohl welche empfinde, wenn er sie auch nicht gewaltig austöne. Ich hoffe noch zu erleben, daß der philosophische rechte Held gar nicht sinnlich, d. h. persönlich im Stücke vorkommt; genug, wenn sich durch Reflexion nachweisen läßt, daß eine Person, von der zuweilen darin gesprochen wird, die philosophischen Erfordernisse zu einem tragischen Helden besitze. Wenn eine unbewußte oder unwillkürliche Schuld, warum nicht ein unbekannter oder unsichtbarer Held?

Dramatische Diktion.

Sonst meinte man, was lyrisch oder episch schön an der Sprache sei, sei noch nicht dramatisch schön; wenn die Tragödie ein Faktum bringe, das man durch Verlegung in eine wildere, rauhere Zeit, sozusagen durchschnittlich erscheinen lassen könne, so müßten die Personen, in denen also diese Zeit dargestellt würde, auch in der Rauheit oder Sanftheit, Gewandtheit oder Starrheit u. s. w. der Sprache die Aufgabe dieser Darstellung lösen helfen. Ebenso habe jeder Seelenzustand seine gewissen, mitunter unschönen Züge, stammelnde, wie Eisgang prasselnde oder einsilbig-versagende Sprache. Ja, man meinte, das Säuseln eines Frühlingslüftchens wirke nur durch Kontrast so lieblich und könne ununterbrochen einschläfern und langweilig werden; ein Sturm mit dem Gekrache brechender Bäume sei ein notwendiges Gewürz, um die Süßigkeit nicht dem Gaumen fade werden zu lassen. Im Epos mögen die Personen immer schön reden, denn sie reden nicht selbst, sondern der Dichter erzählt uns, was sie reden, ihre Äußerungen kommen uns vermittelt durch des Erzählers Naturell zu; dieses möge immer sich schön zeigen, das könne seinem Gedichte nur zu gute kommen. Das lyrische Gedicht vertrage fortwährende Schönheit und immer gleichen Fluß, schon um seiner Kürze willen. —

Lessing antwortete auf die Frage, welche Ausdrucksweise im Drama die schönste sei, echt realistisch: jedesmal die treffendste

ist die schönste. Die Alten waren in ihrer Praxis anderer Meinung; aber ihr Grund war kein abstrakt-philosophischer, kein idealistischer, sondern so realistisch wie der Lessings. Er beruhte ganz auf der sinnlichen Erscheinung. Da ihre Theater von so ungeheurer Größe, ihr Publikum ein so zahlreiches, das Gebäude ohne Dach war, so mußte man auf Mittel denken, die Gestalt zu vergrößern und den Sprachton zu verstärken. Es wurden Masken notwendig und lange, großgeworfene Gewänder. Mußte das Gesicht regungslos bleiben, so war es besser, man machte es schön, als häßlich. Wenn nun die redende Person kein wechselndes Mienenspiel zeigen, keine feine, kleine mimische Züge anwenden konnte, warum sollte die Rede einen Mienenwechsel haben und feinere mimische Züge? Es wäre ganz dem feinen Sinne der Griechen entgegen gewesen, Rede und sichtbare Erscheinung in so starkes Mißverhältnis zu setzen. Shakespeare schrieb nicht für Masken, nicht für die kolossalen antiken Theater. Seine Sprache ist daher durchgängig mimisch, nie erstarrt sie zur Maske, aber ein jedes Stück hat seinen besonderen Maßstab für die Größe und Stärke oder die Feinheit seiner einzelnen Züge, für die Jäheit und Allmählichkeit der Bewegungen. Jede seiner Tragödien hat ihren Stil, d. h. eine vollständige Übereinstimmung und Verhältnismäßigkeit der einzelnen Motive, des Stoffes und der Ausführung. Im Lear ist, wie im Macbeth, wie in der Komposition kein kleines Motiv, so auch in der Sprache kein fein- und klein-mimischer Zug. Alles ist typisch groß und gewaltig. Seine rhetorischen Figuren sind immer psychologisch-pathologisch-mimische Figuren. Wenn ich Schillers Übersetzung des Macbeth betrachte, so habe ich, was die Mimik der Sprache betrifft — denn die charakteristisch-gestikulierende Sprache ist die dramatische — einen ähnlichen Eindruck, wie wenn uns ein Übersetzer statt der poetischen Inversionen die logische Wortfolge und den gemeinen Menschenverstand jener charakterisch-leidenschaftlich-schwungvollen Rede gäbe. Ja, selbst seinem Symbolum, der Schönheit um jeden Preis, wird er oft untreu. Man vergleiche die Zeile der Tieckschen Übersetzung: „ich habe mit dem Grau'n zur Nacht gespeist" mit Schillers Wiedergabe: „ich hab' zu Nacht gegessen mit

Gespenstern". Auch Schlegel hat zuweilen die dramatische Sprache Shakespeares in die eines sogenannten Lesestückes umgesetzt, z. B.: O that this too, too solid flesh would melt! „Zerschmölze doch dies allzu feste Fleisch!" Ich gebe zu, dem ruhigen Vorleser beim Thee wird diese Übersetzung die bequemere zum Sprechen sein; dem Schauspieler aber, der voll ist von dem Affekte, den er darstellen soll, wird sie zu schwach sein, eben um des milden Flusses der Worte willen, da der Affekt des Ärgers, wie alle Affekte, das Nachdrückliche, das Stoßende suchen. Spricht er die treuere Übersetzung: „O daß dies zu, zu feste Fleisch zerschmölze", so wird es ihm leichter fallen; noch besser, wenn er das „zerschmölze" noch in zwei ärgerlich-polternde Stücke zerbrechen könnte. Ein Lesestück wird für die Reflexion, für lyrische und epische Wirkungen, ein wirkliches Drama für die unmittelbare Anschauung gedichtet. In dieser müssen die Kontraste sinnlich wirken. Es nach dem zu beurteilen, was davon sich aufschreiben ließ, und frei von dem Zauber, der nur bei guter Aufführung wirksam ist, heißt einen Leichnam kritisieren. — Wer beurteilte wohl ein Gemälde nach der bloßen Untermalung? Gleichwohl beurteilt man Dramen, ohne sie aufgeführt gesehen zu haben. Was von einem echten Drama aufgeschrieben ist, ist nichts als Untermalung des Gemäldes. Shakespeare und nach ihm Lessing waren so bescheiden, dem Schauspieler seinen Teil an dem Werke zu gönnen; dann aber überwucherte die Eitelkeit der Poeten und gab dem Geschöpfe die Haut, den Umrissen die Farbe selber hinzu. Das büßt sich nun bei einer Aufführung; solch ein Stück macht den ganzen Eindruck beim Lesen und den halben bei der Darstellung. Wäre unsere Kritik eine echte und gerechte, so würde sie nicht das eine Gedicht, das sie fertig und das andere, das sie erst halb fertig sieht, über einen Leisten beurteilen; sie würde einen Unterschied machen zwischen Lesestücken und wirklichen Schauspielen. Die Lesestücke beurteilt sie nach dem abstrakten Maßstabe der Poesie überhaupt; gut. Aber dann sollte sie an das wirkliche Schauspiel den Maßstab dramatischer Poesie legen. Dies nach den abstrakten Möglichkeiten der Poesie überhaupt beurteilen, ist so ungerecht, als ein Lesestück nach

den Beschränkungen der dramatischen Poesie zu richten. Aber unsere Kritik verfällt nur in jene Ungerechtigkeit. Noch schlimmer, da dies einem Publikum gegenüber geschieht, welches durch Mangel dramatischen Sinnes und durch Wirkung falscher Muster, wenn es von Poesie in einem dramatischen Werke spricht, gemeiniglich das Lyrische und Epische meint, besonders das Idyllisch-Epische und das Elegisch- und Rethorisch-Lyrische. Aber wie viele Rezensenten haben denn ein klares Bewußtsein über die speziellen Unterschiede der dramatischen Poesie von den anderen Gattungen? Lessing nennt Reiz am unrechten Ort Grimasse; unsere heutige Kritik freut sich über lyrische und epische Schönheiten im Drama, sie hat keine Ahnung davon, daß nur dramatische Schönheiten im Drama für den echten Geschmack schön sind. Ja, sie läßt sich von Tendenzen bestechen, die in eine politische Rede, in einen Zeitungsartikel oder in die polemische Publizistik gehören. Allem diesem gegenüber ist es undankbar genug, einem Pflichtgefühle folgen zu wollen, das nur als ein Mangel an Poesie und Schönheitssinn erscheinen wird. Gleichwohl habe ich mir es fest vorgesetzt und schon manches den unterirdischen Göttern geopfert, was mir nach dem Zeitgeschmacke, aber gegen mein Gewissen gelungen war. Nicht als ob ich absichtlich gegen mein Gewissen gehandelt hätte, sondern weil das Fertige der ruhigen Prüfung zeigte, was in der Hitze der Arbeit übersehen wurde. —

— Eine wunderbare Welt ist uns im Drama aufgethan, eine ganz andere, als in der wir leben, aber eine ebenso in sich übereinstimmende, und noch mehr mit sich übereinstimmend erscheinende, weil wir sie vollständiger übersehen.

— Bei allen Shakespeareschen Frauengestalten, auch in seinen Tragödien, ist zu bemerken, daß selbst das Pathos in ihnen von der Erhabenheit zur Schönheit gedämpft und verklärt ist, wie eine gewisse Kühle, eine schöne plastische Ruhe in ihnen ist, die es nie zu der gewaltsamen Aufregung der Gemütskräfte kommen läßt, die der Schönheit den Abschied giebt. Wahr ist es, die Porzia würde sich nicht in solcher bescheidenen, wahren und doch unübertrefflichen Schönheit darstellen können, wenn ihr zeitig ein Pathos aufgeladen

wäre. Wie wunderschön ist die Desdemona in den schrecklichsten Auftritten; es ist da etwas von Betäubtheit durch die Dinge, die ihrer Natur so fremd, gleichsam unglaublich sind, daher etwas Traumhaftes; die gräßliche Wirklichkeit zu empfinden hat ihr Wesen gar nicht die Fähigkeit; wie das Ohr, das nur ein gewisses Maß von Schall empfinden kann, den Knall von hundert Flintenschüssen a tempo nur wie einen einzigen stärkeren Flintenknall vernimmt, so wandelt sich ihr die gräßliche Wirklichkeit in einen schmerzlichen Traum. In der süßen Natur wird selbst der Schmerz süß, und so wirkt er auf uns sympathisch. Dann läßt Shakespeare auch nie das Gefühl der Situation so stark in uns werden, daß wir den feineren Sinn für das Charakteristische darüber verlören. — Die Bescheidenheit der Natur in seinen Frauen. — Daher kommt es wohl, daß er keine Tragödie hat, in der ein Weib allein die Hauptperson ist. —

Künstlerisches und philosophisches Urteil.

Die Antigone kann ein Beispiel geben, wie künstlerisches und philosophisches Urteil auseinander gehen. Der Philosoph sieht froschkalt über Gestalt und alles, was Darstellung heißt, weg; ihm ist es nur um die sogenannten gleichen Berechtigungen zu thun, nur um die philosophischen Intentionen. Ihm muß das Lebende erst zur Leiche werden. In seiner chemischen Retorte verflattert die Poesie, und besonders das eigentlich Dramatische ist für ihn nicht vorhanden. — Wie sorgsam ist Shakespeare, daß im Romeo weder die Eltern, noch Tybalt, noch Merkutio, noch Paris einen Bruchteil von unserer Teilnahme den Helden entziehen. Wie dämpft er absichtlich den Eindruck Cäsars auf den Zuschauer. Wie ist im Macbeth vermieden, ein bleibendes Mitleid für einen anderen zu erregen, wie schnell geht die milde Gestalt Duncans vorüber, wie sehr ist es vermieden, für seine Söhne zu interessieren. Dagegen im Richard, wo uns der grandiose Bösewicht in grausender Bewunderung seiner eisigen und eisernen Kraft des Begehrens interessieren soll, hier durfte für andere etwas Mitleid erregt werden, weil dieses jene Grandiosität der Richardsgestalt erhöht. In dieser Beziehung ist Sophokles wie Shakespeare. Nur in der Antigone

treffen wir auf eine Ausnahme von dem Gesetze der Einheit der sympathischen Mitleidserregung und nicht zum Vorteile des Stückes. Daß die Philosophen davon anders denken, darf nicht befremden, weil sie alle Unbefangenheit in sich ertötet und ihre Anschauungsorgane systematisch abgestumpft und verdorben haben. Das Lebende ist nicht für sie; der Schmetterling ist ihnen nur an der Nadel interessant. Umgekehrt wie von Christus gesagt wird, er sei vom Tode zum Leben hindurchgedrungen, dringen sie vom Leben zum Tode hindurch. Je mehr sie Intentionen finden, desto besser; diese kritisieren sie, ob diese Möglichkeiten zu künstlerischer Wirklichkeit geworden? was verstehen sie davon, was geht es sie an? Dem Künstler ist nur die Darstellung etwas; der Künstler fragt: wieviel ist dargestellt? wie ist dargestellt? zweckt alles auf eine einzige, genau bestimmte Wirkung? Ist ein Zweck da und alles übrige Mittel? Streitet keines gegen den Zweck? lehnt sich nicht Mittel gegen Mittel auf? Die Schüler der Philosophen aber machen Zusammenstellungen der best-konditionierten Organe aus verschiedenen von ihren Lehrern sezierten Leichnamen, ein Werk, wie das der Hexen im Macbeth: Sprache lyrisch, Komposition episch, Charaktere Shakespearesch, Handlung nach der französischen Art u. s. w. —

Viel Lärmen um nichts.

An „Viel Lärmen um nichts" habe ich wieder so recht meinen alten Fehler empfunden. Wie allgemein, d. h. wie wenig limitiert und individuell ist die Situation, mit der das Stück beginnt; wie schlank und ungeniert von außen bewegt es sich aus sich selbst. Wie einfach sind selbst die Charaktere, und man kann sagen, wie gewöhnlich. Der einfache Reiz derselben liegt in dem Kontraste der heiteren Hauptfiguren und der so ernsten Situation, in die sie geraten; das ist auch der Hauptreiz des ganzen Stückes. Wie einfach ist dies alles! Dieser Benedikt und Beatrice wilde Maulhelden gegen die Liebe und Ehe, ihr ganzes Heldentum eben in der wilden Zunge; daneben brave Menschen, denen das Herz an der rechten Stelle sitzt. Solche Menschen giebt es überall. Ebenso die übrigen. Wie ist dieser Gouverneur eben nur ein Vater,

wie es die meisten wären, so ganz ohne alle Absonderlichkeit. Darum hat Shakespeare keine Erklärungen weiter nötig; alles erklärt sich selbst, ja, es ist so einfach und klar, daß, was anders daran wäre, als es ist, Erklärung forderte. Die ganze Individualität Leonatos, wie der übrigen Personen, liegt darin, daß sie ganze Menschen sind, nicht bloße Leidenschaften oder Intentionen. Der Ernste ist nach seinem Maße heiter, wie es an ihn gebracht wird, die Heiteren ebenso ernst. Auch Leonato hat Sinn für Scherz; was ihn darin von den anderen unterscheidet, ist nichts, als daß er eben alt ist und die anderen jung. Er nimmt seinen Teil daran wie ein Alter, nicht wie ein junger Bursch. — Das alles wird erst durch die Komposition der beiden Hauptstämme möglich. Die Mischung beider Stimmungen ist es, was die Handlung und die Personen zu ganzen Menschen macht. Auch in dem Holzapfel u. s. w. ist diese Mischung, doch anders; die Charaktere selbst und ihr Reden und Thun ist komisch; ihnen aber ist es damit großer Ernst. Dazu wirkt diese Komposition der zwei Stämme, die Stetigkeit des Vorganges. Während der eine sich auslebt, werden die kleineren Daten, die Vorbereitungen des anderen, uns unmerklich zugespielt. So helfen sich die beiden Stämme und dienen einander wie zwei Menschenarme bei ihrer Thätigkeit, die auf einen Zweck gerichtet ist. Die Personen sind so ganz und gar nichts weiter, als was sie für die Handlung sein müssen.

— Es ist überaus weise, daß Shakespeare weder dem Benedikt noch der Beatrice eigentliche Überlegenheit gegeben und nicht ganz ausgezeichnete Menschen aus ihnen gemacht hat. Sie sind vielmehr in ihrer Tollheit ganz naiv und gewöhnlich; solche wilde Zungen findet man überall. Hätte er sie mit mehr Geist ausgestattet, wie mancher andere Dichter zu thun verführt worden wäre, so würde ihr Fang und die Art, wie sie gefangen werden, uns ganz und gar ungläubig finden. — Wie schön und zweckmäßig, daß wir vor der Trauungsszene schon wissen, der Betrug müsse herauskommen. Wie ganz anders, ja tragisch müßte diese Szene ohne dieses wirken und das ganze Stück in seiner Totalwirkung zerstören. Wie verhältnismäßig kurz ist die Beschimpfung abgethan, wie weit

länger und ausführlicher das Ausklingen der Stimmung, der Gemütsbewegung Leonatos. Wie schön ist das Zusammen des alten Neckspieles in Benedikt und Beatrice mit ihrer schmerzlichen Teilnahme an Hero. Es erhöht der schöne Anteil an Hero die beiden und bringt sie unserem Gemüte und unserer Achtung näher. Das Possenhafte wird so vermieden. —

Zu Hamlet.

Goethe hat ganz unrecht, wenn er durch eine Sammlung der historischen Nebenumstände im Hamlet dem Stücke einen Gewinn zu bringen meint. Er ist auf dem Abwege unserer Kritiker, welche Verbesserer selbst wahre Hamlete sind, die durch zu genaues Bedenken aller Umstände um ihren Zweck kommen. Denn diese Nebenumstände sollen für sich gar nichts wirken, ihre Sammlung in einen rückt ihn zu sehr in den Vordergrund, es entsteht die Gefahr, daß dieser einen Teil des Interesses, der Spannung auf sich zieht. Er spielt nun auch mit und macht ein Recht geltend. Das soll er aber durchaus nicht. Wir sollen nie daran denken: wird dem jungen Norweger gelingen, was er will? Shakespeares Kompositionen sind wesentlich Gruppierung, möglichst enge Gruppierung, weil die Wirkung sonst eine extensive, eine epische wird — bei ihm sind freistehende Menschengestalten um das ethische Zentrum gruppiert. —

Dichter, Schauspieler und Zuschauer.

— — Am dramatischen Kunstwerke arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauspieler, der Zuschauer. Im Innern des Zuschauers erst entsteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauspielers und sein eigenes Zuthun das Kunstwerk. Seine Sache ist, die unbefangene Menschennatur in sich wirken zu lassen; des Dichters Sache ist, Schauspieler und Zuschauer zu dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will. Wunderlich! Warum beurteilt man einen Roman nicht nach der Wirkung, die er als Schauspiel aufgeführt, gedacht, haben müßte; wenn man, wie gewöhnlich geschieht, ein Drama nach der Wirkung auf den Leser kritisiert. Die meisten Kritiker sehen das für das Kunstwerk an, was auf dem Papiere

steht, die Zeichen, die den Geist beschwören sollen, für ihn selber. — Der Dichter muß nicht allein die Wirkung, die er beabsichtigt, zu erreichen, sondern auch jede andere zu verhindern wissen, die er nicht will. Er muß sorgfältig vorhergesehen haben, daß seinem Helden, denn in diesem muß zunächst das, was im Stücke wirken soll, also das Stück selbst, zur sinnlichsten Erscheinung kommen — keine andere Figur über den Kopf wachsen kann; auch der virtuose Schauspieler darf nicht im stande sein, dem von einem guten Schauspieler gespielten Helden etwas von dem Interesse, welches der Dichter beabsichtigt hat, zu rauben. Wenn bei der Aufführung eine Nebenrolle mehr Gefallen erregt, als der Held, so ist dies ein Beweis, daß der Dichter seine Kunst nicht versteht oder sie nicht, wie er sollte, angewandt hat. Es ist das ein weit bedeutenderer Fehler, als ein kleiner Sprung in der Pragmatik. Überhaupt sind nur diejenigen wirkliche Fehler, die bei guter Aufführung zu Tage kommen; was auf dem Papiere steht, ist wie eine gemalte Porzellantafel, die noch nicht gebrannt ist, deren einzelne Farben, wie ihre Verbindung, durch den Prozeß des Brennens mannigfaltig geändert werden. Statuen, die an hohen Orten stehen sollen, müssen anders in den Verhältnissen behandelt werden, als andere, weil der Einfluß der Höhe auf das Auge von vornherein berechnet sein muß. Die Beleuchtung von allen Seiten, von unten am stärksten, wie sie auf dem Theater stattfindet, verlangt lebhaftere, grellere Farben; denn die natürlichen verschwinden davor. Daher verlangt künstlerische Wahrheit im Drama auch die Sprache nachdrücklicher, aufgesetzter, sozusagen pastoser und hervortretender, als z. B. im lyrischen Gedichte, weil dies andere Bedingungen, daher eine andere Art der künstlerischen Wahrheit hat. Dasselbe gilt von den anderen Erfordernissen. Ich kenne nur einen dramatischen Dichter, in dem der Gedanke seines einen Zweckes so überall gegenwärtig und wirkend sich zeigt, bei welchem die Komposition so vollständig aus demselben hervorgegangen ist, und zwar mit dem Scheine eines Naturprozesses, der sich selber vollzieht, und verstehe daher nicht, wie Shakespeare in der Komposition nicht musterhaft sein soll. Nun, wenn Shakespeare nicht, wer sonst? Bei jedem anderen Dramatiker sehe ich überall

die Mittel unter sich und mit dem Zwecke im Streite, einen Eindruck den andern verwischen oder verfälschen, am Ende eine falsche oder gar keine dramatische Wirkung. Nun, einen größeren Fehler kann, denke ich, ein Drama nicht haben, als wenn es nicht dramatisch wirkt. Und das wird meist der Fall sein, wo der Verstand sich Rechte anmaßt, die ihm nicht zukommen. Sehen Sie die Venus von Tizian im Dresdener Museum, jeder zollgroß Fleisch ist allein besehen unnatürlich; kein einzelner Zoll lebendigen Fleisches sieht ihm ähnlich; desto ähnlicher das Ganze dem Ganzen eines natürlichen Körpers. Und im ganzen gesehen, hilft jeder einzelne Zoll mit zur Täuschung durch das Ganze, wie er seine Wirkung von dem Ganzen borgt, d. h. kein Kunstwerk soll eine andere Wahrheit anstreben, als die künstlerische Wahrheit, die seiner besonderen Gattung zukommt. Der Verstand ist die vorzugsweise epische Kraft; in der Kunst des Dramas, namentlich in der Tragödie, darf er nur negativ wirken, d. h. Störendes entfernen, Bedenken voraussehen und ihnen vorbauen. Das Ganze muß unseren Glauben gefangen nehmen und das Einzelne seine Glaubwürdigkeit vom Ganzen nehmen. —

— Shakespeares künstlerische Wirkung liegt besonders im Dialoge; wenn der Vorgang selbst springt, so thut dies nie während einer Szene der Dialog; hier ist immer scheinbar eine behagliche Vollständigkeit und ein natürlich-ungetriebener Gang. Darin mit liegt die plastische Ruhe. In seinem Dialoge wird uns die Geschichte selbst und das Wesen der Personen zugespielt, wir wissen nicht, wie. — Er weiß mit wunderbarer Kunst einen reichen Stoff zusammenzudrängen und doch dem Vorgange die Behaglichkeit zu geben, der man nicht anmerkt, daß der Dichter drängen muß. — Wie wenig sind seine Gespräche gedrängt. Im Dialoge ist sozusagen die konservative Macht der Shakespeareschen Ausführung. Hier gilt es ihm nie, einen Reichtum zu drängen; stets nur, ein einfaches Korn von Inhalt zur scheinbar reichsten Gestalt zu treiben. Das Wesen seiner Ausführung im Dialog ist stets Umschreibung, mit Parenthesen; hier paart er plastische Ruhe und Reichtum an innerem Gehalte und äußerer Natur. Seine Kunst ist hier, das an sich Einfache, was mit zwei Worten zu sagen wäre,

zu dehnen; aber auf so interessante und amüsante Art, daß die Dehnung selbst uns mehr fesselt, als was er uns mitzuteilen hat. Nicht *was* sie uns, sondern *wie* sie es uns sagen, ist ihm die Hauptsache. — Seine Zwischengespräche und Zwischensprecher sind, von technischer Seite betrachtet, dasselbe, was der Chor der Griechen war. Dieser ernste, reflektierende oder komische und witzelnde Chorus ist das Palladium der Natur bei den Griechen und bei Shakespeare. Das führte ihn auch auf die Doppelhandlungen, die in fortschreitender technischer Ausbildung sich bei ihm finden. Wohin das Wegwerfen des Chores führt, d. h. zu welcher prosaischen Künstelei, dies kann das Wegwerfen des griechischen in der tragédie classique, des Shakespeareschen im modernen französischen Schauspiele zeigen. Am künstlerischesten hat Shakespeare diesen Chor emanzipiert, doch zweckmäßigst untergeordnet, in der Glosterpartie des Lear. Hier und besonders im Hamlet steht er nicht mehr äußerlich, sondern er ist ein notwendiger Teil der Gruppe um den Grundgedanken. — — Eine Rede ist um so poetischer, je weniger sie Konventions-, Übereinkunftsausdrücke und je mehr sie unmittelbare Naturausdrücke hat. So hat Shakespeare viele psychologisch-pathologische Momente unbewußt symbolischer Natur erfunden, z. B. Othello: „Sieh, so blas' ich meine Liebe in alle vier Winde". Dies Blasen der Verachtung, gleichsam als Brechen des Stabes über den Verurteilten. —

Troilus und Cressida.

Troilus und Cressida wieder gelesen. Wie ist dieser Troilus eben nur ein liebender Jüngling, Cressida ein lüsternes aber kluges Mädchen, Pandarus ein Unterhändler. Man möchte sagen, ein Troilus ist jeder Jüngling, in dem die erste Liebe mächtig, Cressida jedes solche Mädchen, und wie wimmelt es von Pandarussen, alten und jungen, männlichen und weiblichen Geschlechtes! Es ist die alte, immer neue Geschichte. Und die Gespräche sind — bis auf ihren Geist und Witz — die Gespräche, die überall und alltäglich geführt werden, wo diese alte, immer neue Geschichte spielt. Wie sieht Shakespeare jedem Stoffe sogleich seine typische Seite ab, d. h. die Seite, die ihn beglaubigt, die ihn zu einer alten und immer neuen

Geschichte macht, die jeder Mensch an sich oder anderen, wer weiß wie oft, erlebt hat, wenn auch nicht in so extremer Quantität. Den Gesprächen glauben wir die Menschen, den Menschen ihr Handeln. Seine Methode ist auf das Wesen der Phantasie gegründet. Er fügt außen die Züge zusammen, allmählich und unmerkbar, die wir als die Teile einer Totalvorstellung schon innerlich beisammen haben, daher überrascht er uns nur, insofern er uns befriedigt, d. h. durch das Vergnügen einer vollständigen Befriedigung. Welcher Mensch ist nicht oft in dem Falle, daß er etwas will und nicht kann, daß er sich glauben machen will, er werde es noch können und das Handeln hinausschiebt und doch deshalb sich tadelt. Was Hamlet ist, sind wir zu oft selbst, als daß wir nicht an ihn glauben müßten. Er ist es ganz mit demselben Darum und Daran, was er ist, wie wir es sind, wenn wir es sind. — Alle seine Dramen bestehen aus Gruppen von ganzen typischen Zubehören, die zusammen nur ein größeres typisches Zubehör bilden. Es gilt nur, in dem uns Fremden, in dem historischen Sagen- oder Novellenstoffe uns das zu zeigen, was uns bekannt ist oder vielmehr das Ganze als eines von jenen Dingen zu geben, welche wir selbst erlebt haben; uns sichtbar zu machen, daß die Bewegung der fremden, fremdkostümierten Gestalt durch dieselben Glieder, aus denselben Gründen und auf dieselbe Weise geschieht, wie bei uns; daß die Gestalt Fleisch von unserem Fleische, Bein von unserem Beine, daß sie ein Mensch ist, wie wir. So, wer ist nicht schon oft Macbeth gewesen, wenn auch in unendlich kleinerem Maßstabe? Wer hat nicht all das an sich erlebt, was Macbeth, wenn auch in soviel kleinerem Maßstabe, doch genau in derselben Folge und Proportion und demselben Darum und Daran; wie wir thaten, was wir für unrecht hielten, wie wir es bereuten und doch fortgetrieben wurden auf dem einmal betretenen Wege. Wir sehen die Natur unseres eigenen Wesens, unseren Fall, nur vergrößert; wie wenn wir uns in einem Vergrößerungsspiegel sähen, unsere Bewegungen fühlten, und das Spiegelbild als ein anderes Wesen und doch als uns selbst anerkennen müßten. — — Es giebt, wie Menschen, so auch Gespräche, die nur durch ihre Form interessieren und

gefallen, abgesehen von ihrem Inhalte, ja, wohl trotz ihres Inhaltes. Shakespeare, der immer zugleich amüsiert, ist reich an solchen amüsanten Gesprächen. Im Troilus kommen eine ganze Anzahl typischer Gesprächsmimen vor. Ähnlich ist es mit den Witzgefechten, und es ist eine große Albernheit, wenn die betreffenden Szenen bei Shakespeare aus der Sitte seiner Zeit erklärt werden. Die besondere Form derselben ist in der Zeitsitte gegründet; aber die Sache selbst existiert heute noch ebenso wie damals und wird existieren, solange Menschen noch heiteres Behagen bis zum Übermute empfinden. Unsere heutigen Witzgefechte haben allerdings meist etwas Banales, Geistloses und Dünnes, wie unsere Tracht; man müßte sie allerdings für das poetische Drama geistvoller und plastischer machen, aber das ist ja mit allen Requisiten des poetischen Dramas so; in der Dünnheit und Geistlosigkeit der Wirklichkeit kann man kein Motiv darin brauchen. Es gilt ja eben im Drama nur eine künstlerische Wirklichkeit, d. h. eine geschlossene, geistvolle, plastische zu schaffen. — Äußerste Gewandtheit im Dialoge ist ein Haupterfordernis eines Dramatikers. Die glücklichsten Intentionen sehen wir am Mangel daran scheitern. —

Dramatisch ist das moralische Urteil oder weiter genommen, das praktische Urteil über Menschen und ihr Thun und Nichtthun. Das Theoretische über Zweckmäßigkeit von Institutionen u. s. w. ist undramatisch. — Woran es uns Deutschen hauptsächlich fehlt, das ist die Ausbildung des sittlichen Urteiles. Dies wurde auch von Schiller verwirrt. Er nimmt Motive und Effekte von Shakespeare herüber, aber er setzt sie nicht mit ihren Wurzeln und läßt sie organisch wachsen, er setzt sie nur mechanisch und arabeskenartig ein. Durch dieses Herausnehmen eines Motives aus seinem organischen Zusammenhange verliert es seine Schönheit und wird oft zum Gegenteile; z. B. Thekla, eine, die eine Julia ist, trotzdem daß sie aus dem Kloster kommt. Julia hat von der Falschheit der Männer gehört u. s. w., Thekla aber spricht von dem Tiefsten des Lebens wie aus eigener Erfahrung. Sie bringt aus der Klostererziehung in die Welt bereits die Weisheit der Erfahrung mit, die andere aus der Welt nach langem Leben darin in das Kloster scheuchen kann, eine Schärfe des Blickes, der

die Meister der Verstellung durchschaut. Maxens und der Thekla Selbstmord wird dadurch so widerlich, daß er aus voller Reflexion heraus vollzogen wird, nicht als Kind der Verzweiflung, wie im Romeo, wo es keinem der beiden Helden einfällt, über ihre That zu reflektieren, was sie eben unseres Mitleids würdig macht. Was ist zu reflektieren da? Der Tod ist ihnen Notwendigkeit, er zieht seine Opfer unentrinnbar in sein dunkles Netz. Aber Max und Thekla sind altkluge junge Leute, sie reflektieren wie Menschen, die ein reiches Leben hinter sich haben; man weiß nicht recht, wie sie dazu kommen. Max spricht zwar von Verzweiflung; aber das ist mehr Theatermanier, denn der wirkliche Mensch reflektiert nicht in der Verzweiflung so altklug wie er. Beide sind bei voller Besinnung, denn sie reflektieren mehr als andere Leute in völliger Ruhe, sie müssen nicht sterben; von jenem dunkeln, unwiderstehlichen Drange keine Spur, sie reflektieren es sich ein, daß sie sterben müssen und putzen die That aus, um sie begehen zu können, was widerlich ist. Wenn Thekla so besonnen ist, zu reflektieren, warum denkt sie nicht an ihre Mutter und reflektiert sich lieber in eine pflichtgemäße That, als in ein Verbrechen? Romeo fühlt nur das eine, daß nun alles zu Ende, daß er nicht mehr leben kann. Ob die That, durch welche sein Weg führt, Tugendthat oder Verbrechen ist, das fällt ihm nicht ein, das kann ihm nicht einfallen; wie kann, wer eine Julia und mit ihr alles verlor, ein Mensch, dem die Welt in Stücke zerfiel, reflektieren! Worüber denn? Es ist ja nichts mehr da, auch keine Reflexion mehr, alles hat Julia mit sich genommen in das Grab. Diese Verzweiflung macht seinen Fürsprecher; aber wer will für ein Mädchen sprechen, die sich mit Reflexion in ein Verbrechen hineintreibt, eine Mutter, die niemand mehr hat als sie, zu verlassen, einem Toten mit vollem Bewußtsein zu folgen, der in seiner Schwäche kein Recht darauf hat? — — Jeder Rausch hat seinen Katzenjammer, allen Flitterwochen folgen Splitterwochen; das Umschlingen der Millionen endet mit Donner der Kanonen, mit einer allgemeinen Beißerei. Und so taumelt der alte Trunkenbold Welt aus einer Thorheit in die andere. —

Huttens Biographie von Strauß.

Ich lese jetzt Huttens Biographie von Strauß und habe meine einzige Lust an dieser kühlen, ruhigen Darstellungsweise, welche an die Alten und Shakespeare erinnert. Er läßt seinen Helden sich ausleben ohne Männerchen, ohne Extasen, ohne ihm ein Interesse geben zu wollen; er nimmt nichts in den Helden hinein, er entwickelt nur, was in diesem ist. So frei von Übersichtigkeit, Eitelkeit, Hohlheit, Attitüde, Deklamation, kurz von alledem, was man Idealismus nennt, habe ich noch kein neueres Werk gefunden, es müßte denn Gervinus' „Shakespeare" sein. —

Einfachheit der Maschinerie.

Größte Einfachheit der Maschinerie; der geistige ethisch-psychologische poetische Gehalt des Grundgedankens, nicht die Maschinerie, d. h. nicht der pragmatische Nexus als solcher, nein, nur insofern er mit dem idealen Nexus eines ist, muß das Stück sein. Dadurch erreicht Shakespeare beim größten Reichtum an Handlung und Begebenheit das behagliche Sichausleben der Gespräche und Personen, weil seine Handlung bis aufs Innerste, bis auf den Kern simplifiziert und konzentriert ist. Dieser engste Kern wird wiederum durch die äußerste Kunst des Dialoges geschwellt.

Die poetische Empfindung.

Weder soll der Dichter die Gefühle der gemeinen Wirklichkeit in ihrer eigenen Gestalt geben, noch soll er im Zuschauer Gefühle der gemeinen Wirklichkeit erregen, sondern poetisch erhöhte Gefühle, die er nicht als Last und Pein, sondern als Vergnügen, als Lust empfindet, die er sich gerne zurückruft. Alle Faktoren der gemeinen Wirklichkeit müssen in Faktoren poetischer, künstlerischer Wirklichkeit umgesetzt werden, ehe sie zum poetischen Gebrauche kommen. Die Fabel muß eine poetische, die Charaktere müssen poetische, die Motive, Dialog und Sprache müssen poetische werden. Das unmittelbar Wirkende, Stoffartige muß hinwegfallen; wir haben es auf dem Theater nicht mit den wirklichen Dingen zu thun, sondern mit ihrem gereinigten, geschlossenen poetischen Bilde. Alles völlig abgelöset von der gemeinen Wirklichkeit, aber

wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze stilisiert, ohne von der Nachahmung der Wirklichkeit in der That abzugehen. Schöne, geistgeschwängerte Wirklichkeit. —

Sophokles, Shakespeare und Schiller.

Wenn Sophokles' Produktion einer schlanken Palme, Shakespeares einer knorrigen Eiche gleicht, ist Schillers Produktion ein Christbaum. Da hängen die Sentenzen lose, um leicht heruntergenommen zu werden, die Früchte wachsen nicht am Stiele ihrer realen Bedingungen, sondern hängen am Faden der Willkür; man kann sie da herunternehmen und dort an einen anderen Zweig hängen, ohne weder dem Baume noch den Früchten zu schaden. Er nimmt aus Shakespeares oder der alten Griechen Garten Senker, entfernt die Wurzeln und pflanzt sie so in den seinen. Aus Ungeduld, daß der Baum so lange mit den Früchten zaudert, hängt er welche, von anderen Bäumen genommen, daran; um die gesunde Röte der Frucht zu ersetzen und zu überbieten, vergoldet er sie. —

Der Monolog.

Wie sehr man über das Wesen des Dramatischen im Irrtum ist, kann die jetzt geltende Regel zeigen: so wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größeren Mißverstand geben als diesen; denn in Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne. Dieser wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgesehen ist, d. h. wenn es sich zum Zwecke nimmt, den ethischen und psychologischen Inhalt oder Gehalt eines Ereignisses darzustellen, so daß dieser psychologisch dargestellte ethische Gehalt eben das Stück sein soll. So ist's bei Shakespeare und in Nachfolge desselben bei Lessing, deren Stücke eine Reihe von Monologen mit dazwischen liegenden Veranlassungen sind. —

Emilia Galotti.

Lessing in der Emilia hat den Verstand zum Medium zwischen dem Dichter und Zuschauer gemacht, d. h. bei ihm

herrscht die Maschine, der pragmatische Nexus über den idealen; er hat mehr den psychologischen als den ethischen Gehalt entfaltet; nicht das Gewissen, sondern der Bereich der berechnenden Leidenschaft, der handelnden Affekte ist der innere, der eigentliche Schauplatz des Vorganges. Bei Shakespeare dagegen ist die eigentliche Bühne das Gewissen des Helden, der Grund der Aktion des Gewissens Leiden. Der Verstand, die Berechnung liegt bei ihm außerhalb des Helden und ist nur als Betrachtung und Intrigue Mitspieler und Mitsprecher; aber auch nirgends der Initiator; erst die Leidenschaft und ethische Verfassung des Helden giebt ihm Zweck und Anlaß. Bei ihm die Entfaltung der Leidenschaft und ihres Gedankens, des Affektes und seines Gedankens die Szene. — Für die erste Thatsache, die Initiative, den Anstoß des Ganzen, wird der Dichter meist einen Vorschuß von Glauben sich ausbitten müssen. Von da an muß er bezahlen. — Bei Lessing ist die Kunst der Exposition wunderbar, denn bei ihm ist das Erregende jederzeit in die Exposition gelegt, diese aber mit wunderbarer dialogischer Kunst ausgeführt. — Fällt der pragmatische Nexus mit dem idealen zusammen, ist die ganze Fabel dargestellter, geschlossener Gehalt, dann hat auch jede Szene ihre Wirkung, nirgends ist sie ein Stück bloßer Maschine. — Man glaubt nicht, wieviel Handlung und Vorgang sich durch geschickte Anordnung in den Raum eines Bühnenstückes unterbringen läßt beim Scheine des Sichgehenlassens, der eben nur dialogischer Natur ist. —

Der poetische Organismus.

Das Imposante der Gestalt wird durch Nachgiebigkeit gegen Einflüsse von außen an sich sehr beeinträchtigt, und es brauchte einen Shakespeare, den Othello in seiner imposanten Höhe zu erhalten. Ein Vorteil ist es daher, einen Vorgang zu erhalten, dessen Hauptpersonen sich aus sich selbst bewegen, mehr fremden Einwirkungen zum Trotze, als ihnen zum Gefallen. Solcher Art sind die Helden des Äschylos, Sophokles und Shakespeare; den reinsten Gegensatz davon stellen die Helden Goethes dar. — Die Existenz und das Handeln der Helden und der äußere Vorgang stellen sich bei

Shakespeare in völliger Totalität dar, ohne daß eben im Dialoge jedes kleine Mädchen namhaft gemacht und aufgezeigt würde, welches bei der Wechselwirkung zwischen beiden in Umschwung kommt. Dies würde die Totalität und poetische Naivität vernichten und das organisch Lebendige zu einer Maschine machen, den Verstand von einer Seite ins Spiel ziehen, welche der Poesie fremd bleiben muß. Denn, um es noch einmal zu sagen, der Verstand darf bloß negativ bei der poetischen Arbeit thätig sein, bloß vorkehrend, verhindernd, verhütend, bloß als warnender oder billigender Ratgeber, nicht als Mitschöpfer. Er macht seinen Teil ein für allemal ab, wie der Baumeister, und entfernt sich dann. Übel ist es, wenn er mit seinem Maßstabe oder Schurzfell uns durch das Bauwerk begleitet und uns überall vorrechnet, daß diese Säule stark genug, diese Decke zu tragen, und uns zeigt, welche eiserne Klammern da und da unter dem Mauerwerke stecken. Denn das Höchste, was er dadurch bewirken kann, ist, daß wir am Ende des Gebäudes ihm eingestehen, es sei wirklich alles auf das zweckmäßigste eingerichtet, an der Festigkeit und Richtigkeit des Gebäudes sei gar nicht zu zweifeln. — —

Lesedrama und Schauspielerdrama.

Die halb idealistische, halb realistische Natur des Dramas resultiert aus dem Umstande, daß im Drama eine auf das Ideale und eine auf das Realistische basierte Kunst zusammenwirken müssen, Dichtkunst und Schauspielkunst. Die Künste des Raumes, die realistischen, die der Zeit, die idealistischen; das Drama, zugleich Kunst im Raume und in der Zeit, hat eine Doppelnatur und kann nur realistische Ideale brauchen. — Die vollkommene dramatische Kunst wird da sein, wo poetisches und schauspielerisches zu einem wird, wo beides in seinen Wirkungen zusammenfällt. Daher können das Lesedrama und das Schauspielerdrama nicht bestehen, wo in jedem eigentlich nur eine Seite vertreten ist. Nun kann auch stellenweise die Synthesis aufgehoben sein, nämlich wo Deklamation — schöne Stellen gehören hierher — oder äußere Bewegung, Pantomime vorübergehend das andere Element unterdrückt. Litterärdrama und Schauspielerdrama sind die

schlimmsten Feinde des Dramas, denn einerseits entziehen sie dem wahren Drama durch fremde Reize und Überladung die Schlichtheit, andererseits begünstigen sie den Verfall der Künste, deren Zusammenwirken das echte Drama schafft. Alle drei Faktoren des Dramas, Poesie, Schauspielkunst, Publikum, müssen in gleichem Rechte bestehen können, alle müssen dabei gewinnen, das ist die Probe des Dramas. —

Der ideale Nexus des Dramas.

Die Fabel selbst muß einen kleinstmöglichen, d. h. einen Kausalnexus von nur wenigen Gliedern haben, dieser muß der ideale oder tragische Nexus sein, d. h. die Glieder des Kausalnexus müssen Leiden und Handeln zugleich sein, und zwar so, daß im ersten das Leiden, indem es Handeln wird, die Schuld gebiert, und die übrigen, aus Leiden handelnd, die Schuld vergrößernd fortsetzen. Im ersteren ist das Leiden die durch Anlaß gesteigerte Leidenschaft, in den anderen durch die Folgen des ersten entstandenes oder gesteigertes Leiden. — Der Dichter muß den Eindruck, den er mit dem Ganzen, also auch den er mit jedem einzelnen Teile desselben bezweckt, ganz genau vorausbestimmen, und mit unerbittlicher Konsequenz auch das Lockendste abweisen, das eine Alteration des Ereignisses mit sich führen kann. Dies, die höhere Motivierung, ist wichtiger als die kausale, die niedere. — Die Verstandeszweckmäßigkeit des Vorganges muß in eine Vernunftzweckmäßigkeit verwandelt werden. —

Die primitiven Motive.

Unser Unglück ist, daß die primitiven Motive in primitiver Zusammenstellung schon meist gebraucht sind und neue selbst zu erfinden, kaum oder wirklich nicht mehr möglich ist. Die Schlankheit des Lebens, des Denkens und Empfindens ist uns verloren gegangen, damit auch die Bedingungen zur Schlankheit, d. h. Geschlossenheit der Kunst. Was Schiller zu Erfindungen wie in der Braut u. s. w. trieb, das war doch nur dieselbe Einsicht, nämlich, daß ohne jene Primitivitäten keine wahre Poesie bestehen kann, und daß er diese „naiven Motive", wie er sie nennt, nicht erreichte, vielmehr auf einen

Irrweg geriet, dies giebt uns, deren Zeit in jener künstlerischen Untugend noch zugenommen, eindringliche Warnung und wenig Hoffnung. Lessing eigentlich schon ruft von den ausgedachten, geschmacklosen, raffinierten zu den einfachen der Natur, zu den primitiven zurück. Aber auch er spricht von intrikaten Situationen, während von diesen hinweg zu den einfach rührenden und erschütternden gewiesen werden mußte. Aristoteles sagt sehr schön, daß alle Spannung nur Erregung der Sympathie mit der Natur, die wir in uns selbst tragen, nicht Furcht sein soll für den historischen oder besonderen Menschen, sondern für die Möglichkeiten der menschlichen Natur in sich selbst. Doch habe ich hier vielleicht schon den Shakespeare in den Aristoteles hineingetragen. Wie Shakespeares Schönheit überhaupt mehr geistiger Natur ist, so paßt auch das Wort Verwickelung nicht auf seine Tragödien; sie haben nicht eigentlich eine Verwickelung, sondern sie sind lediglich Entwickelung. — Bei der Ausbildung des König Lear hat er immer aus denselben primitiven Motiven erfunden, alles, was darin Kausalnexus ist, ist Pietät oder Impietät, die erlittenes Unrecht nicht wankend, vielmehr fester macht. — Soll ein Stück lediglich Darstellung *seines Gehaltes* werden, so reicht der Kausalnexus als solcher nicht zu, er bewirkt es nur, wenn er zum tragisch-idealen wird. So bilden alle Handlungen im Lear einen solchen Idealnexus, jede Handlung ist ein Beispiel von Impietät, wo Pietät zu erwarten, oder von Pietät, wo Impietät begreiflich, wenn nicht entschuldbar wäre (Kent). Als Handlungen *eines* Stammes wäre solche Reihe nicht ohne Gezwungenheit herzustellen gewesen, noch weniger handlich für die dramatische Technik; nun sind es *drei* Stämme, die sich von *zwei* Stämmen abzweigen und zu noch mehreren wiederum verzweigen. So macht das Ganze der Fabel noch immer denselben Eindruck, der Qualität nach, nur in der Quantität gesteigert, d. h. es wird nichts hineingebracht, was die Wirkung jenes Kontrastes aufhöbe oder durch Teilung der Aufmerksamkeit schwächte. — Im ganzen also die tiefste Absichtlichkeit, im Dialoge der Schein völliger Absichtslosigkeit, im Plane und in der Disposition des einzelnen Gespräches größte Gedrängtheit und Simplifikation und im Dialoge, in der

Ausführung desselben, scheinbar völliges Gehenlassen. So wird das Drama nichts als wesentlich nur der dargestellte psychologisch-ethische Gehalt seines Grundgedankens. — Die charakteristische Einkleidung der allgemeinen Reflexion ist sehr wichtig. Hier liegt ein Hauptunterschied Shakespeares und Schillers. Letzterer bringt immer seine eigene Reflexion lyrisch gesteigert, also den rohen Stoff; bei Shakespeare dagegen trägt jede Reflexion seiner Personen den Stempel des Charakteristischen bis in die kleinsten Bedingungen hinein. Wie ist im Lear, in dem: „ein Vogel, eine Katze, eine Maus soll Leben haben, du nicht!" die allgemeine Reflexion, daß das Dasein nicht an die Bedingung des Wertes geknüpft ist, daß das Schlechte, Unwerte das Edle und Schöne überleben kann, in die äußere Gebärde der äußersten Hingegebenheit an den Affekt der völligen geistigen und physischen Hilflosigkeit des vom Alter schwachen, vom Seelenschmerz bis zum Wahnsinn hingefolterten Königs gekleidet; wie ist hier der Gedanke zum gestikulierenden Seufzer geworden. Wenn Poesie das individualisierte, d. h. in einem bestimmten Falle angeschaute und dargestellte Allgemeine ist, so ist Schiller meistenteils die eine Hälfte seiner poetischen Obliegenheit schuldig geblieben; dadurch aber eben hat er mehrere befriedigt, weil die poetische Forderung nur von Menschen gemacht wird, die weit in der Minderzahl stehen. Ihm fehlt zu sehr das Indirekte der Antworten und Gegenreden, das wir bei Shakespeare und Sophokles finden. —

Der poetische Realismus.

Das Dargestellte soll nicht gemeine Wirklichkeit sein, jene falsche Illusion muß verhütet werden, die Schlegel das Alpdrücken der Phantasie nannte. Je mehr nun das Drama von der gemeinen Wirklichkeit durch Gedankenhaftigkeit und plastische Fülle des Ausdruckes abgeschlossen ist, desto mehr kann auch die Epitomierung wagen, desto idealer kann die Behandlung von Zeit und Raum werden. Da alle Wirkung aus dem inneren Kerne des Stoffes hervorgehen muß, wird der eigentliche Schauplatz das Innere, die Region von Leidenschaft und Gewissen, des oder der Helden, wo nur die inneren

Kräfte spielen nach dem Gesetze der Kausalität der vernünftigen und sinnlichen Natur des Menschen; wo der Zufall also ausgeschlossen ist und kein wirklicher Raum, keine wirkliche Zeit mitspielt, d. h. wo nichts darauf ankommt. Nur muß premiert werden, daß diese Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit, diese Erhebung über sie nicht etwa das Kolorit eines Transparents, wie bei Schiller, eine eintönige Feierlichkeit oder feierliche Eintönigkeit, oder gar die Verzückung und den subjektiven Schwung lyrischer Rhetorik bedeuten soll. Weit entfernt davon! Ebensoweit als von der dünnen, haltungslosen Sprache der gemeinen Wirklichkeit. Wie die Fata Morgana soll die dramatische Diktion die gemeine Wirklichkeit, nur in einem ätherischen Medium spiegeln, die Mannigfaltigkeit der Linien, Tinten u. s. w. durchaus nicht verwischen. Wie der Stoff vom Geiste gereinigt, wiedergeboren, geschwängert ist, so soll der Dialog vom Geiste wiedergeborenes und geschwängertes Gespräch der Wirklichkeit sein. Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmliche Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, sozusagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen. Denn sowie ein bildloser Gedanke, ein ungedankenhaftes Gefühl, irgend ein unmittelbar wirklicher Laut in seinen Kreis sich eindrängt, ist die Harmonie des Zaubers aufgehoben. Aber wunderbar! Der Zauber schwindet nicht vor dem Wirklichen, umgekehrt; in der That ist es das Gesetz des Wirklichen, welches über dessen bloß zufällige Erscheinung siegt. — Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, vielmehr bereicherte; nicht weniger Reize soll sie bewahren, sie soll neue hinzu erhalten durch das Medium des phantasie-entquollenen Gedankens, alle die, welche aus dem gedankenhaft bezüglichen Neben- und Ineinander der beiden Welten des Ernsten und des Komischen hervorgehen. Sie soll nicht eine halbe, sondern eine ganze Welt sein. — Was die Anordnung der äußeren Dinge korrekter

macht, das ist es oft, was das innere Spiel der Empfindungen unterdrückt oder sie, was noch schlimmer ist, so alteriert, daß ein anderes daraus wird, als was sie beabsichtigte. Was dem Verstande eine Thatsache überzeugender macht, das macht sie leicht der Totalität des Gefühles befremdlicher. Kurz, was ich dramatisch-künstlerische Komposition nenne, das ist zunächst der innere Aufbau der Wirkungen, der Plan, nach welchem das Spiel der Gefühle im Zuschauer notwendig vor sich gehen muß, zu dem bestimmten Zwecke, der damit beabsichtigt wird, die Berechnung ihrer modifizierenden Wechselwirkung, der Aufbau eines überwältigenden Gefühles aus kleineren, wie ein großer Strom durch die allmähliche Vereinigung verschiedener kleinerer anwächst. Die Vortrefflichkeit der Komposition besteht mir zunächst nicht darin, daß die äußeren Thatsachen, das objektive Materiale, unter sich dem Verstande gemäß verbunden ist, sondern darin, daß seine Wahl und Anordnung genau so ist, wie sie jenen subjektiven Wirkungen und ihrem Aufbau, gerade dieser genau bestimmten Gesamtwirkung, diesem beabsichtigten Totaleindrucke entspricht. Die Fehler gegen jene objektive Kausalität kann ich nur dann für wichtig halten, wenn sie den beabsichtigten Totaleindruck hindern oder stören, d. h. wenn sie zugleich zu Fehlern gegen die höhere Motivierung werden. — So wird die Tragödie der Leidenschaft auch die Tragödie der Reflexion sein müssen; natürlich nicht der Reflexion, die die Leidenschaft bekämpft, sondern der Reflexion, welche sie stachelt. Wirklich liegt in dem: „eine Fliege soll ihre Hand berühren, ich nicht“ (Romeo) — „eine Katze, eine Maus soll Leben haben, sie nicht“ (Lear) — eine Vergleichung, durch welche der Stachel des Affektes geschärft wird, wie der Gedanke und die Ausmalung eines Glückes, das verloren ist, die Empfindung des Verlustes schärft. Jene ergreifende Rede Konstanzens im King John ist eine solche Reflexion. Das Immer-wieder-durchnehmen der Beleidigung, die Bemühung, immer noch etwas Neues darin zu finden, was durch den Reiz der Neuheit schärfer stachle, ist Reflexion. Wenn Macbeth an die Zeit zurückdenkt, wo noch seine Haare sich sträubten, nur zu hören, was zu thun ihm jetzt Gewohnheit ist, so reizt er sich selbst zum Mitleide mit sich selbst. Gleichwohl liegt

in der Freiheit der Reflexion die Hoheit der Gestalten, indem sie samt ihrer Situation sich objektiv machen, sich über sich selbst und ihre Situation erheben. Ihr Gemüt, ihre Leidenschaft ist tiefst im Endlichen befangen, ihr Geist steht darüber, wie der blaue, heitere Himmel über Gewittern. Ihr Geist, ihr innerstes Wesen, der Gott in ihnen, ist gleichsam unvermischt mit dem Sinnlichen, unbeschmutzt vom Schmutz ihrer Zwecke. Hier liegt eigentlich das Geheimnis der Hoheit Shakespeareſcher Gestalten offen. Diese Reflexionen sind nun von der Phantasie im charakteristischen Bilde verkleidet dargestellt, sie sind gleichsam ein Aufatmen der durch das Endliche gebundenen Freiheit. Schiller hat dies dem Shakespeare wohl abgesehen, aber diese Seite zu sehr herausgehoben und zugleich zu wenig mit der Lokalfarbe der Person gemalt. Denn bei ihm, da die Reflexionen sich unverhüllt als seine eigenen zeigen, sehen wir ihn selbst über seinem Helden stehen, der darüber seine individuelle Existenz einbüßt, und die Wirkung ist mehr die Bewunderung der Hoheit des Dichters, als seines Werkes und seiner Kunst. — Posa handelt verkehrt, wenn wirklich Carlos oder die Provinzen sein Zweck sind; hat er es aber auf die Bewunderung des deutschen Parterres abgesehen, so zeugt der Erfolg für die Zweckmäßigkeit seines Handelns. — Die Bescheidenheit der Natur, wie entzückt sie uns an Shakespeares Gestalten, auch in Rücksicht ihrer Reflexionen! Die Reflexionen der Porzia z. B. sind alle aus ihrem Kreise genommen; es sind Bemerkungen, die ihr scharfes Auge in ihrem täglichen Leben alltäglich zu machen Gelegenheit hatte; ebenso ist die Form derselben, wie sie einem gebildeten weiblichen Wesen entspricht. Man vergleiche damit die Thekla im Wallenstein; wie nimmt, daß sie in diesen Mund, an diese Stelle nicht passen, so in Materie als in Form, den Reflexionen selbst, so schön sie im Munde Schillers genannt werden müssen, allen Reiz, ja, läßt sie abgeschmackt erscheinen. Die Leidenschaft zu glänzen, zu gefallen, werden das eigentliche Motiv des Benehmens der Gestalten, welches andere auch genannt sei. Denn nur dieses verfolgen sie konsequent, in allem anderen sind sie inkonsequent, voller unauflöslicher Widersprüche, nur in diesem nicht; und diese

Konsequenz ist eben der Grund jener Inkonsequenzen. — In der dargestellten Reflexion, in dem dargestellten Reflektieren liegt für den Dramatiker das feinste charakteristische Moment. — Das wäre es, was sentimentale und naive Poesie, oder wenn man will, Rhetorik — als eine besondere Form der Poesie im weiteren Sinne betrachtet — und eigentliche Poesie unterschiede, daß jene direkt und diese indirekt zu Werke geht; daß jene direkt ausspricht, was sie meint, und diese auf dem Wege der Darstellung. Es darf die mehrfache Bedeutung des Wortes „Darstellung" nicht irren, wonach auch jenes direkte Aussprechen darstellen genannt wird. Will man überdeutlich werden, so sage man, jene stellt durch Aussprechen, diese durch Darstellung dar; in jener spricht der Autor in seinen leicht maskierten Personen, in dieser der Autor durch die innere Selbständigkeit seiner Personen mit dem Publikum, was den Schein gewinnt, als sprächen die Personen selber und hätten keinen anderen Autor, als ihr Autor selbst — die schaffende Natur. — Das läßt sich weiter ins einzelne ausführen, wie z. B.: Der Rhetoriker sagt uns, was er mit seinen Figuren meint, für was wir sie halten sollen; er sagt: „verehrt ihn" oder „bewundert, liebt ihn, haßt ihn"; der Poet dagegen stellt seine Figuren hin und sagt: „nun sehet selber zu, beobachtet sie und dann fällt selbst über sie ein Urteil. Sie sind nicht Träger meiner Interessen, sie sind nicht mein verkleidetes Ich, ich bin also bei euerem Urteile nicht kompromittiert." Ja, er läßt die eine Person über eine andere so, eine dritte über dieselbe so urteilen. „Nun, Zuschauer, urteilt über die Urteiler und ihr Urteil, seht, ob sie bestochene Richter sind, und von welcher Partei — für oder wider jene zweite Person, — ob sie durch pathologische oder sonstige Einwirkung geirrt, ob sie gerecht, ob mild oder streng sind. Macht das mit ihnen und euch aus; mich geht es nichts an; ich zeige nicht mit der Hand aus den Bühnenwolken und halte meine Figuren nicht an Drähten, sie haben ihre eigenen Beine und ihr eigenes Gesetz, dasselbe, das in euch ist, und sie zwingt dasselbe Gesetz außer ihnen, das, außer euch, euch zwingt; sie sind nicht Geschöpfe meiner Willkür, sondern ihrer eigenen Freiheit und Notwendigkeit." — Goethe hat immer

Stoffe gesucht, in denen „das Herz" an seiner Stelle war; deshalb ist er dem Großgeschichtlichen ferne geblieben; das ist ein Mangel. Schiller hat „das Herz" ins Großgeschichtliche überall da, wo es nicht hingehört, eingemengt; das ist ein Fehler. —

Reflexion und Gefühl.

Wer viel denken muß, kann nicht viel fühlen, sagt Lessing. Ich habe schon früher auf einen kleinsten Kausalnexus gedrungen, d. h. mit möglichst wenigen Gliedern; auch gegen das Limitieren der einzelnen Kausalmotive habe ich mich erklärt. Wirklich, wie ein Drama nur ein stilistischer Satz auf höherer, mannigfachst erweiterter Stufe ist, so gilt auch für beide das nämliche Gesetz. Je weniger von einschränkenden, trennenden u. s. w. Bindewörtern im Satze ist, desto poetischer kann er sein; so, je weniger limitierend und individualisierend die Verbindung der kausalen Glieder im Drama ist, desto mehr eignet es sich für poetische Ausführung, desto poetischer ist es schon als Entwurf. Deshalb muß bei neuen Erfindungen stets auf möglichste Naivität der Verbindungen gesehen werden. Am besten, wenn die Kausalglieder sich wie von selbst aneinander reihen, wie Vorder- und Nachsatz im sogenannten Zusammenhange der Rede. — Wer viel denken muß, kann wenig fühlen. Dieser Satz ist wohl zu verstehen. D. h. das dargestellte Verhältnis, der Vorgang muß so klar sein, daß er selbst ohne viel Denken aufgefaßt und richtig aufgefaßt werden kann. Demnach muß der Dichter dem Zuschauer oder Leser viel zu denken geben, nur so, daß dieses Denken unabhängig vom äußeren und individuellen Vorgange sich auf das Allgemeine der Natur der Menschen und der menschlichen Dinge bezieht. Dieses Denken wird das Gefühlsvermögen nicht verdunkeln, vielmehr die Gefühle länger und stärker wirksam erhalten. —

Verstärkung des dramatischen Ausdrucks.

Wie die Wangenröte des Schauspielers und seine Gebärde, so ist auch Ton und Rhythmus des Affektes bei Shakespeare verstärkt, ansehnlicher gemacht. Besonders bei ihm zu studieren ist die Verwachsenheit von Gedanken und Bild, dieses

höchste plastische Kunstmittel, die Prägnanz des Ausdruckes, wo die Phantasie des Redenden unmittelbar der Sprache sich bemächtigt mit Übergehung des regulären Mediums, des Verstandes. — Man könnte von einer Rhetorik der Gedanken sprechen, im allgemeinsten Sinne. Man muß es dem Gedanken ansehen, in welchem Gemütszustande er gedacht wird, nicht allein an seiner Gebärde, sondern auch an seiner Physiognomie, sozusagen an seiner Existenz, Substanz. —

Shakespeare und Scribe.

Ich sehe immer mehr, es ist eine Wahl, die uns nicht zu ersparen ist. Shakespeare und Scribe u. s. w. lassen sich durchaus nicht vereinigen. In der Scribeschen Weise ist etwas Prosaisches, oder vielmehr sie ist prosaisch durchaus; wer Poesie damit verbinden will, kann es nur so, daß er der prosaischen Absicht ein poetisches Kleid überzieht, d. h. daß er poetisch angelaufene Prosa dichtet. Man kann nicht genug daran erinnern — denn es wird von Jahr zu Jahr mehr vergessen — daß Poesie und Prosa durchaus verschieden sind, sowohl im Zwecke als in den Mitteln, schon im Samen und Embryo; daß sie nur das einfachste Material gemein haben, das Wort. Die Prosa braucht es aber anders und zu anderem Zwecke; sie will überzeugen oder überreden, die Poesie will täuschen; d. h. die Prosa kommt vom Verstande und geht auf den Verstand, die Poesie vom inneren Sinne auf den inneren Sinn. Daher ist schon der einfache Gedanke in der Prosa ein anderer als in der Poesie. Der poetische hat Gestalt, Gebärde, Physiognomie, Rhythmus, Ton und Melodie; er ist halb Anschauung, halb Gefühl und halb Gedanke; er ist ein angeschauter Gedanke oder eine gedankenhafte Anschauung. Er ist ein Abbild des Menschen, ein Körper, der mit einer Seele eines ist, so daß die Trennung ihn tötet. Ein Gedanke der Phantasie; eine Milchstraße von Verstandesgedanken, in welcher diese alle vorhanden sind, während er selbst keiner ist, und auch jene nicht erscheinen als das, was sie sind. — So unterscheidet sich der Gedanke der allgemeinen Phantasie der Wirklichkeit, d. i. der schaffenden Natur, von dem der schaffenden Kunst, daß diese in ein Stück Wirklich-

keit die Gesetze der ganzen Wirklichkeit legt und sozusagen dem endlichen Geist eine Welt schafft, für diesen so übersehbar, als das Ganze der großen Welt in Raum und Zeit einem ewigen sein mag. Die Harmonie, welche ganz gewiß für den, der ihr Neben- und Vor- und Nacheinander so mit einem Blicke durch- und überschauen kann, in jener großen Welt, diese muß er in die kleine legen, die er der Durch- und Übersicht des endlichen Blickes darbeut. — Die ideale Einheit und Geschlossenheit ist es, was das Drama von der Wirklichkeit ablöset, die Mannigfaltigkeit und Ganzheit, wodurch es mit der Wirklichkeit zusammenhängt. —

Konsequenz der Charakterschilderung.

Wie bei Schiller meistenteils das, was von der Vorgeschichte seiner Helden gesagt wird, mit ihrem Wesen selbst im Widerspruche steht, so ist es auch mit den Thathandlungen selbst. Jedes Handeln hat seine gewisse Weise, Handeln in Verzweiflung, Handeln in Ruhe; eine That der Schwäche unterscheidet sich von ihrem Gegenteile in der Erscheinung des Handelns. Schiller, der dem Schönen, wo er kann, nicht allein die Sympathie der Zuschauer oder Leser, sondern auch deren Billigung und Bewunderung zu gewinnen strebt, welche dem Guten gehört, verwischt diese Merkmale oft absichtlich. So führen Max und Thekla den Selbstmord aus wie eine verdienstliche Handlung, wie etwas Großes, Edles. Man sehe daneben ihre Vorbilder, Romeo und Julia, zwei Kinder der Leidenschaft, die im ganzen Stücke nichts von der Freiheit der Vernunft zeigen. Hätten sie die geistige Freiheit, die überlegene Reflexion, die Schiller seiner Thekla in den Mund legt, sie würden nicht sterben. Kann es einen Selbstmord aus Kraft geben? Ich glaube, nein. Schiller hat in Theklas einen solchen geschildert. Wenn sie wirklich das „starke Mädchen" ist, so ist der Selbstmord ein Schimpf für sie, nicht bloß ein Fehler, wie er an der schwachen Julia natürlich und darum soweit zu entschuldigen ist, daß wir sie bemitleiden. Aber Shakespeare will auch nur soviel Sympathie für sie von uns, daß wir nicht darüber die Mißbilligung ihres Thuns vergessen, nur soviel, als in der echten tragischen

Stimmung enthalten sein darf. Im Wallenstein ist die Liebe das Berechtigte, Gott und die Welt gegen sie im Unrechte; kein Wunder, wenn leidenschaftliche Jugend von dem Lehrer der Vernunft zu dem flieht, der ihr sagt, die Leidenschaft sei das rechte. Eine That der Verzweiflung wird nicht reflektierend beschlossen, sonst ist sie nicht Affekt, sondern Wahnsinn. Ein Mensch, der eine Untreue begehen will, wird nicht einen anderen verantwortlich machen wollen, keine zu begehen, und doch ist Marens Veruntreuung des besten Regiments des Kaisers um nichts mehr wert, als Buttlers Handeln; dieses hat sogar noch die Kraft voraus. Wie? er thut's in der Besinnungslosigkeit? Nein; er spricht wie ein Redner, der Bewunderung und Mitleid ernten will; nicht in Verzweiflung, der das Urteil der Welt gleichgültig ist, ja, der nicht daran denkt. Wäre er ohne Besinnung, also auch ohne Gewissen, wie könnte er das Gewissen eines anderen schärfen wollen? Es ist eben nicht Max, sondern Schiller, der da spricht. Freilich ist es bloß die Leidenschaft des Dichters, überall glänzend zu erscheinen und Bewunderung zu erregen; und so betrachtet, ist es unschädlich; aber so sieht es keiner unter unseren Jünglingen an, sie nehmen nur das moralische Urteil heraus, das der Dichter zwischen den Zeilen auszusprechen scheint. —

Lyriker, Epiker und Dramatiker.

Der Lyriker singt sich und für sich, d. h. ihm selbst, wie der ein Gesangbuchslied in der Kirche Singende; selbst in Gesellschaftsliedern ist dies der Fall. Der Epiker erzählt, das fordert ein Publikum; es sind hier schon zwei Faktoren, Erzähler und Publikum. Der eine, der Erzähler, ist das Medium, durch welches die Handlungen dem Publikum vermittelt werden. Als vermittelt haben die Empfindungen schon eine Abgekühltheit. Das Drama hat zum Medium die dargestellten Personen der Handlung, hinter welchen der Dichter verschwindet. Es hat drei Faktoren. — Eigentlich müßten die Schauspieler selbst die Dichter ihrer Rollen und so des Stückes sein, und zwar in dem Augenblicke der Darstellung. Die comedia dell'arte ist eigentlich der Ausgangspunkt. So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß sich, wie die Rede von einer Person

zur anderen übergeht, in die verschiedenen Schauspieler und mit jedem sich in die dargestellte Person versetzen. Nicht unmittelbar in die dargestellte Person, weil nicht diese dargestellten Personen das Stück selbst spielen; es würde dies nur eine andere Art epischer und lyrischer Dichtung werden, aus diesen beiden zusammensetzt und nicht für die äußere Bühne, sondern für den inneren Sinn gedichtet; denn mit den wirklichen Personen käme auch ihre wirkliche Umgebung, wie der Epiker sie schildert und allein schildern kann, in Betracht. Es sind also nur eine gewisse Anzahl eigentlicher Darstellungsmittel vorhanden, auch bloß andeutende, von Volksmassen, Gefolge, Soldaten u. s. w., mit denen operiert werden, die der Dichter genau kennen muß. Da nun ohne alle Täuschung das Ganze ein Beginnen ohne Zweck wäre, so muß der Dichter auch die Künste der Täuschung verstehen, durch welche es einem Menschen gelingen kann, mittels seiner eigenen Persönlichkeit eine gedachte Persönlichkeit darzustellen. Mit anderen Worten, er muß den betreffenden dramatischen Menschen aus dem Schauspieler und aus dessen Kunst herausdichten; da der Schauspieler nicht zum Dichter werden kann, muß der Dichter zum Schauspieler werden. Es versteht sich von selbst, daß vom Schauspieler hier nur als vom Künstler die Rede sein kann, daß alle Komödianterei, d. h. alles Thun des Darstellers, welches nicht aus dem Wesen seiner Rolle hervorgeht, abzuweisen ist. Aber den ähnlichen Fehler, d. h. das Rhetorische u. s. w., und selbst was poetische Schönheit an sich wäre, aber an unrechter Stelle stände, überhaupt sich von dem dramatischen Zwecke loslösete, das muß auch der Dichter sich versagen. Die dramatische Kunst ist ein Ergebnis der gegenseitigen innigsten Durchdringung der beiden Künste, der Poesie- und der Schauspielkunst; sie verlangt daher vom Dichter wie vom Schauspieler, Selbstentäußerung, Hingebung an die gemeinsame Aufgabe. Der Dichter darf nicht so eitel sein, auf Kosten des Schauspielers, dieser nicht, auf Kosten des Dichters glänzen zu wollen. In diesem Punkte besonders müssen wir vor dem Muster unserer großen Dichter uns hüten, die nur zu oft den Schauspieler zum bloßen Deklamator und Rhapsoden herabwürdigten. Dadurch wurde

der dramatische Sinn des Publikums verdorben, die Schauspielkunst dem Verfalle entgegengeführt, de rfast unabwendbar wurde, als die Schauspieler sich in die Verkehrtheit fanden, vergnügt mit dem Erfolge, der ihrer Kunst nicht mehr gehörte, und ihre eigentliche Aufgabe darüber vergaßen. Und wie gewöhnlich das eine Unrecht einer Seite das der anderen zur Folge hat, so geschah es auch hier. Als der schauspielerische Trieb in den Schauspielern reagierte, den sie in den Gedichten der Dichter nicht befriedigen konnten, schufen sie sich selbst welche und regten andere an, ihnen welche zu schaffen, in denen, da man die eigentliche Aufgabe des dramatischen Dichters an jenen Mustern immer mehr verkennen lernte und den Weg, sie zu lösen, verloren hatte, — nur der Schauspieler allein herrschte und der Dichter nur das notwendige Übel schien, dem man sich entzog, so sehr man konnte. Die Poesie war nun im Schauspiele keine Kunst mehr, nur eine Kunstfertigkeit, aber die Schauspielkunst auch nichts besseres. — In neuerer Zeit haben einige Dichter wiederum den rechten Weg gesucht; auch an Schauspielern fehlt es wohl nicht, die ihrerseits Bedürfnis nach der wahren dramatischen Kunst fühlen; auch im Publikum zeigen sich Spuren der Sehnsucht nach dem wahren Drama. Aber all das ist zu vereinzelt; wir sehen gute Muster, Shakespeare und Lessing, aber wir sehen der falschen von beiden Seiten der Ausartung weit mehr. Dem Dichter, der dramatisch schaffen möchte, fehlt der Schauspieler, dem Schauspieler der Dichter, beiden das Publikum. Ist zu hoffen, daß eines an dem anderen erstarke und das andere den Mut behalte, auf dem Wege — es ist ja erst der Weg zu der Stelle zurück, von der wiederum ausgegangen werden muß — fortzugehen, bis der andere erstarkt? Die Intendanzen beginnen ihre Aufgabe rein vom Geldstandpunkte aus anzusehen. Die Stücke werden am häufigsten gegeben, die Schauspieler am meisten ausgezeichnet, die am meisten einbringen, — ähnlich wie die Pferde des Kunstreiterprinzipals — und die Schauspieler bringen am meisten ein, die dem verkehrten Geschmacke des Publikums am meisten entgegenkommen. —

Gretchen im Faust.

Am Faust ist so recht zu sehen, welchen poetischen Vorteil das Schlanke und Primitive giebt. Gretchen könnte uns nicht so als Bürgermädchen und als das Weib selbst erscheinen, wenn wir mehr von ihr wüßten. Die Mächte, die sie beleidigt, sind unseren Sinnen gar nicht und selbst der Phantasie nur wie ein bloßer leichter Schemen hingestellt; ihre Mutter sehen wir gar nicht, wir hören bloß von ihrer Strenge und Frömmigkeit und sehr vorübergehend, nur andeutend reden. Wir sehen sie selber nicht in ihrer eigentlichen Umgebung, wodurch sie uns schon zu individuell würde; nicht einmal, daß sie einen Bruder hat, wissen wir im Anfange. Wir sehen bloß das Weib und das Motiv der Liebe, aller-allgemeinste, primitivste Motive. — Merkwürdig, daß beide, Goethe und Shakespeare, bei gleich idealer Behandlung, auf entgegengesetztem Wege gehend, das Ähnliche erreichen, Goethe durch Zusammendrängen, Shakespeare durch Ausdehnung der Gestalten diese von der gemeinen Wirklichkeit isolierend. Beiden ist es mehr um den Gehalt ihrer Darstellungen zu thun, d. h. um Darstellung des Gehaltes ihrer Geschichten. Beide haben das Primitive und Schlanke, das Wunderbare, die kurzen Szenen, den reichen Wechsel, die Mischung des Heiteren und Ernsten, die verschwindende Kausalität, wodurch es scheint, als habe die Phantasie allein alles geordnet, die ideale Behandlung von Zeit und Ort, das Erheben des Dialoges über die gemeine Wirklichkeit, das Ausklingen der Stimmung und das Abschließen der einzelnen Szenenstimmungen gegen einander, das poetische Sichgehenlassen des Gehaltes bei völlig versteckter Maschine, das Vorherrschen des Zuständlichen, auch des Leidens über das Handeln gemein. Shakespeares wahre Größe wird durch diese Vergleichung erst recht sichtbar. Goethe erreicht die ideale Wirkung dadurch, daß er das Schreckliche bloß andeutet und aus der mildernden Entfernung der Vergangenheit volksliedartig herüberklingen läßt, Shakespeare aber weiß die sinnliche Gegenwart des Schrecklichen zu idealisieren. Goethe vermeidet daß sittliche Urteil um der Wirkung willen, Shakespeare bedarf dieses Kunstgriffes nicht. Selbst der Teufel muß ein

im Grunde eigentlich guter Kerl bei Goethe werden. Shakespeare blendet seinem Edmund, Goneril, Regan nicht das mindeste davon an; aber weder die Schönheit dieser Gestalten, noch die sittliche Wirkung des Stückes leiden darunter. Es ist erstaunlich, welche Idealität Shakespeares Talent besaß.

Individuelle Orts- und Zeitbestimmung.

Man kann nicht scharf genug das Prosaische, Aufzählungen u. s. w., vom Poetischen trennen, wenn eine poetische Behandlung des Dialoges möglich werden soll. Wie z. B. individuelle Zeit- und Ortsbestimmungen, Beziehungen derselben aus einer Szene auf die andere. Im Drama giebt es kein morgen, kein gestern, kein heute, keine Uhr; alles was geschieht, geschieht jetzt; was geschah, ist irgend einmal geschehen, was geschehen wird, wird irgend einmal geschehen; höchstens können nachträglich ungefähre Zeitbestimmungen stehen und zwar nur ganz indirekte, konkrete, wie z. B. daß im Othello Jago einen Brief nach Venedig geschickt und darauf wieder etwas von da gekommen ist. Dies alles ist ein Hauptgrund, warum die französische Form der ganzen Behandlung eine Tendenz zum Prosaischen giebt. Wahr ist es, durch Individualität der Zeit und des Ortes läßt sich am leichtesten eine Spannung herstellen, aber eine solche ist eben weder poetisch, noch läßt sich poetische Behandlung des Dramas damit verbinden. Es zeigt sich, daß das Drama gar keine eigentliche Individualität verträgt, sondern durchaus typisch und alle scheinbare Individualität nur Modifikation des einen typischen durch das andere und dritte u. s. w. sein darf. Selbst der Erzählung und dem Romane wird diese Regel nützen.

Die Auffassung der Antike und ihr Einfluß auf unsere Kunstbetrachtung.

— Eigen ist es, wie äußerliche Dinge auf die Kunstbetrachtung einwirken können. So, auf das Drama bezogen, das philologische Studium. Das antike Drama lernen wir auf der Schule unter Umständen kennen und lieben, die auf unsere Meinung vom modernen zurückwirkt. Zunächst wird unsere Bewunderung gewonnen durch die Sprache, den Klang

der Verse an sich. Wir können das Stück uns nicht aufgeführt vorstellen und lernen es ansehen wie ein größeres lyrisches Gedicht, in welchem mehrere Personen im deklamatorischen Vortrage abwechseln. Das Ganze wird uns eine einzige große, sogenannte schöne Stelle; d. h. wir bringen keine Anforderung von dem, was etwa uns als lebendige Vorstellung vom Dramatischen aus unserem Theater innewohnt, an das Stück. An diese Art der Betrachtung gewöhnt, wo unsere Aufmerksamkeit nur auf die Schönheiten der Sprache und des Versbaues an sich geht, müssen wir ein heutiges Drama gewissermaßen in der Vorstellung als ein altes, d. h. von allen den Zwecken losgelöstes ansehen, von denen bei den Alten nicht die Rede sein kann, um nur in ein Verhältnis zu ihm zu kommen. Wir müssen also von dem Besten, dem Lebendigen darin abstrahieren. Wer in der alten Welt mehr lebte, als in unserer, der hat das Organ dafür gar nicht ausgebildet, ja, er hat wohl gar keine Ahnung von jenem Lebendigen. Daher das, was sie die Kunstform des Dramas nennen, mit dem, was uns so heißt, nichts Gemeinsames hat. Wenn sie von der Kunstform eines Dramas sprechen, meinen sie das, was in dem Buche steht, diese Reihe von vollklingenden Versen, welche ihren Augen wohlgefällig dünkt wegen der räumlichen Symmetrie der Zeilen, ihrem Ohre durch den immer gleich beibehaltenen erhabenen Ton der schönen Verse u. s. w.; wenn wir von der Kunstform eines Dramas sprechen, so verstehen wir etwas ganz anderes darunter, als was das Buch uns zeigt. Uns wird das Drama erst in der Aufführung lebendig, wir machen den dramatischen Menschen nicht zur Statue, um ihn schön zu finden; das, was in der Statue vom Menschen verloren geht, ist uns das Wichtigere. — Nun fehlen uns alle Mittelbegriffe. Wir wissen gar nicht, wie die Griechen die Menschen unseres Schlages in der Tragödie darstellten, ja, wir haben durchaus keine deutliche Vorstellung von der Art ihrer Aufführungen. Nach dem, was wir wissen, sind wir geneigter, das antike Drama als ein Mittelding zwischen unserem Oratorium und unserer Oper anzusehen, denn als ein Drama in unserem Sinne. Dennoch wird uns zugemutet, die alten Griechen ganz oder

teilweise nachzuahmen! Also aufs Geratewohl und ohne die Zwecke, die Mittel zu verstehen u. s. w. — Glaubt man denn nicht, daß wir selbst von der Skulptur der alten Griechen nur eine ganz unvollkommene Vorstellung haben? Wir haben noch Statuen, die sie geschaffen und genossen; aber wissen wir, ob wir auch das an ihnen sehen, was die Alten sahen? Es bleibt auch hier bei dem Äußerlichen. Den Griechen war das Gesicht in der Kunst nichts weiter als ein anderes Glied auch, und sie strebten, in der Gestalt ein harmonisches Ganzes herzustellen. Wir suchen im Gesichte etwas ganz anderes und suchen es fast nur im Gesichte. Natürlich; weil das uns der einzige Teil des Körpers ist, den wir genau kennen, in dem zu lesen wir gelernt haben. Aber ich bin überzeugt, daß die Griechen auch die anderen Teile charakteristisch gehaltvoll zu machen wußten und da eine interessante Schrift lasen, wo wir nur die Glätte und Schönheit des Pergamentes sehen. Und sollten wir um der Glätte willen, die eben nur einen subjektiven Mangel unseres Sinnes für das Charakteristische der Alten anzeigt, unser Charakteristisches aufgeben?

Realistische Motivierung.

Den Unterschied zwischen dem realistischen und idealistischen Dramatiker kann man auch so klar machen: Dem realistischen ist die Motivierung die Hauptsache, der Idealist fragt danach nicht, d. h. der Realist motiviert das Schicksal seines Helden durch dessen Schuld, die Schuld durch dessen Charakter und Situation, den Charakter durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf, historischen Boden u. s. w. D. h. seine Rollen sind dargestellte typische Menschen, realistische bedingte Ideale; des Idealisten Rollen sind unbedingte Ideale, von den Bedingungen der Wirklichkeit losgelöste Gedankenwesen. Was sie Charakteristisches haben, ist nicht Bedingung ihres Wesens, sondern mehr äußerlich ihnen angeblendet. Indem er ihnen Naturzüge giebt, die nicht aus ihrem innersten Wesen hervorgehen, erscheinen sie zugleich empirischer, zufälliger, näher der gemeinen Wirklichkeit. Sie sind Mischungen von Ideen und von gemein-empirischer Wirklichkeit. Was sie sprechen, ist ihm wichtiger als was sie sind, d. h. er legt in ihre Reden

den möglichsten Gehalt, nicht aber in ihre Darstellung. Der Realist giebt seine Menschen dem Urteile hin: sehet selbst, wie und was sie sind, beurteilt sie nach den Gesetzen, nach denen ihr im Leben die wirklichen Menschen beurteilt. — Romeo und Julia kann man von beiden Gesichtspunkten aus schön finden, sie machen den Eindruck poetischer Ideale und auch den von wirklichen Menschen. Schiller sagt: um Freiheit sterben, Selbstmord um Liebe ist groß und edel; das ist das Los des Schönen u. s. w. Shakespeare sagt: das ist das Los der Schuld auf Erden; Selbstmord ist eine Schuld, aber die Person kann eine bemitleidenswerte sein, die dieser Schuld verfällt. Das war Shakespeares Humanität, die Schuld zu verurteilen, den Menschen zu bedauern; seine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung. Gott groß und gerecht, der Mensch schwach und darum mitleidswert in seiner Schuld; nicht der Mensch in seiner Leidenschaft groß und herrlich und die Weltordnung eine tückische Naturmacht, die das Edle haßt und das Schöne untergehen läßt, weil es schön ist. — Bei Shakespeare sehen wir auch die Thorheiten und Verkehrtheiten der Leidenschaft, aber seine Gestalten haben noch etwas mehr. Schiller breitet um diese Thorheiten den Schein des Großen und Edlen, sie werden mit Feierlichkeiten eingeführt, so Maxens Selbstmord u. s. w. Shakespeare vermäntelt weder Thorheit noch Schuld, er besticht unser ethisches Urteil nicht; er weiß, daß er trotzdem seinem Helden Teilnahme schaffen kann, daß er uns tragisch ergötzen kann ohne Gefahr für unsere moralische Gesundheit. Daß Hamlet ein Mensch von den schönsten Anlagen ist, das zeigt er uns; sein philosophisches Grübeln, seinen überlegenen Witz. Im Tasso sieht man an vielen Stellen den größten Schüler Shakespeares; die Motivierung, die Übereinstimmung jedes kleinsten Zuges mit den anderen und dem Ganzen ist unvergleichlich. Sein Held ist ein Künstler, wie Macbeth ein Soldat, beide leiden sozusagen an einer Standeskrankheit, wie man Weber-Krankheiten u. s. w. hat. Dies ganz anders als im Wallenstein. Ebenso Hamlet, ein Prinz, ein Philosoph. Wenn er darstellen wollte, wie Übermaß der Reflexion die Thatkraft schwächt, wie das philosophische Grübeln entmannt, so mußte er dieses Übermaß

der Reflexion und diese philosophische Grübelei darstellen. Unsere Zeit sieht dies nicht als ein dargestelltes Motiv, warum Hamlet untergehen muß, an, sondern als eine Philosophie oder Religion, die Shakespeare uns lehren wolle. — Der Unterschied der Zeit, der, wo man vor der Gefahr, die in der Leidenschaft liegt, warnen zu müssen, und der, wo man die Leidenschaft verherrlichend dazu ermuntern zu müssen glaubt (Romeo und Julia — Max und Thekla). — Nur was wirklich gegenwärtig, sinnlich erscheinend auf der Bühne zu machen ist, gehört dem Dramatiker. Selbst das sittliche Urteil, die sittliche Idee, die sittlichen Mächte müssen vollständig sinnlich dargestellt werden. Rechte sind nicht schauspielerisch darzustellen, erst wenn sie in Leidenschaften verwandelt werden, sind sie dramatisch brauchbar. Das Mittel zur Darstellung des inneren Gehaltes ist die Sinnlichkeit; wenn die sinnlichen Mittel — und das Drama hat keine anderen — im Zwecke nicht aufgehen, so können sie ihn nur verdunkeln. — Die tragische Notwendigkeit kann nur im Helden liegen; d. h. der Held darf nicht bloß in einer sogenannten tragischen Situation stehen; die Situation kann nur dadurch eine tragische sein, daß eben der Held, der in ihr steht, ein tragischer Charakter ist. Daß dieser Macbeth, wie er vor uns steht in sinnlicher Erscheinung, in unmittelbarer Gegenwärtigkeit, in sich selber untergehen muß, ist notwendig. Ein Mensch von solcher Stärke des Gewissens bei solcher Stärke der verbrecherischen Leidenschaft. Die geschickteste Kausalität im Äußeren macht ein Stück nicht tragisch, wenn der Held nicht eine tragische Natur ist. — Die Situation ist nur darzustellen, insofern sie als Leidenschaft in den Menschen ist, an deren Gegenwirkung der Held äußerlich zu Grunde geht, und in ihm selbst als Gewissen, als Bewußtsein einer Gewalt, der er im offenen Kampfe sich nicht gewachsen fühlt. — Immer müssen uns die Menschen mehr interessieren, als die abstrakte Wirkung des Vorganges. Dieser ist bloß das Uhrwerk, welches diese und gerade diese Menschen in Bewegung setzt, welcher sie lebendig und selbstig zu machen scheint (souverän). Unter den „diese und gerade diese“ verstehe ich nicht Sonderlinge und ganz besondere Originale; nein, ich verstehe bloß die Illusion der

Identität, das darunter, was den verkleideten Schauspieler zum illusorischen Bilde eines Wesens, was sein Auswendiggelerntes zum natürlichen Erguß dieses einen, eigenen Wesens macht. Wir müssen Bühne, ja selbst die individuelle Szene und Zeit, Dekorationen und Kostüme vergessen über dem Verkehr von typischen Menschen, über dem gegenwärtigen Menschenverkehre. Wir müssen das Stück selbst darüber vergessen. Drama ist sinnliche Gegenwart. — Zu vergleichen einer interessanten Gesellschaft, die uns Stunden zu Minuten macht, uns in steter, gleich frischer Aufmerksamkeit und Befriedigung unserer sinnlichen Kräfte erhält, und im wohlthätigen, unmittelbaren Empfinden auch unseres Lebens und Lebensvermögens, abgesehen von dem Inhalte und Gehalte der Unterhaltung. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß dieser Inhalt und Gehalt auch wirklich, wie oft in amüsanter Gesellschaft, fehlen kann; im Gegenteile. Wenn, was wir mit großer, unmittelbarer Befriedigung unserer sinnlichen Kräfte angeschaut, in gesammelter und kühler Stimmung noch einmal vorübergeht, so muß es nun unserem Verstande durch Zweckmäßigkeit, unserem Gefühle durch Einstimmung mit Vernunft und Sittlichkeit ebenso gefallen, wie durch seine unmittelbare Gegenwart in der Aufführung unserer Sinnlichkeit. — — Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. Der Naturalist hält sich an das historische, der Idealist an das allgemeine Ideal, der Realist an den Typus. Der Naturalist sieht in der Historie lauter einzelne Fälle, Anekdoten — und vereinzelt sie noch, er individualisiert die schon individuelle Anekdote; der Idealist nähert die Menschen und Handlungen einer Anekdote, dem allgemeinen Ideale der Vollkommenheit; der Realist faßt in der Historie die typische Geschichte solcher Menschenart, wie sie es treibt, wie es ihr ergeht und ergehen muß. —

Die ethische Grundanschauung.

Die Gruppierung der Charaktere, der Rollen um eine ethische Grundanschauung so, daß die Hauptgelenke des idealen, d. i. tragischen Nexus zu den poetischen und schauspielerischen

Effekten zugleich anschwellen und die übrigen die Vorbereitungen derselben ausmachen, — ein Planetensystem um eine Sonne; so daß jeder Stern, indem er seinem eigenen Gesetze folgt und seiner eigenen Intention zu folgen scheint, mit den anderen zugleich die Intention seines Schöpfers realisiert. Oder auch die Gruppierung um eine ethische Grundanschauung, ganz wie in der Musik, wo man einen cantus firmus erst harmonisch, Note gegen Note ausarbeitet, wobei das herauskommt, was die Kritiker „die Handlung" nennen; dann die einzelnen Stimmen figuriert, wo dann jede Stimme ihr besonders herrschendes rhythmisch-melodisches Motiv erhält, was am besten aus der Melodie des cantus firmus selbst genommen ist. Dies ist dann im Drama die Emanzipation der Figuren in Rollen, die Verwandlung des Katechismus in wirkliches Gespräch. Diese Rollen müssen nun möglichst vollständige Darstellungen von Menschentypen sein, die womöglich mit einer kurzen Bezeichnung zu charakterisieren sind, wobei zur Lebendigkeit hilft, wenn ein relativer Widerspruch in der Bedeutung von Art und Gattung dargestellt ist, so der Unlust und Thatenscheue und der Rachsucht im Hamlet — Rachsucht die Habsucht überschwellend, wodurch beide Leidenschaften ihren Zweck verlieren (Shylok). Auf solchem inneren Kontraste beruht die Illusion eines poetisch-dramatischen Charakters.

Die Illusionsmittel der dramatischen Kunst.

Die dramatische Kunst muß ganz andere, mächtigere Illudiermittel in Bewegung setzen, als Epik und Lyrik, die es nur mit Phantasie und Empfindung zu thun haben. Denn sie muß uns ihre eigenen Apparate vergessen machen, ja, was das schwerste ist, den Schauspieler selbst, den Herrn So und So, seine eigene Persönlichkeit, seine Schminke, Kostüme u. s. w. Dann fehlt ihr auch das Kunstmittel, eine Handlung darzustellen, die Erzählung. Der Erzähler kann eine Handlung darstellen, denn er kann so erzählen, daß uns keine Persönlichkeit seiner Personen aufgedrungen wird. Der Dramatiker dagegen ist bei dieser Aufgabe in noch schlimmerer Verlegenheit als der Maler. Der Maler kann auch keine Handlungen darstellen, nur Gestalten, deren Gehaben das Geschehen einer

Handlung andeutet, d. h. er kann Handlung nur andeuten vermittelst dargestellter Bewegungen dargestellter menschlicher Gestalten, also er kann Menschen darstellen, ihre Bewegungen darstellen, aber Handlungen nur andeuten. Aber er kann in die Gestalt schon die Wahrscheinlichkeit, wenigstens die Möglichkeit der betreffenden Handlung legen und dadurch seiner Andeutung größere Kraft der Illusion verleihen; der Dramatiker aber muß auf den Fall vorbereitet sein, daß die bestimmte, schon vorhandene Gestalt, die Stimme, das Temperament u. s. w. seines Schauspielers, den er sich nicht wie der Maler selbst schaffen kann, in sinnlichem Widerspruche mit der Handlung steht, die darzustellen, oder vielmehr durch das Gehaben der Gestalt angedeutet werden soll. Nun wird die Illusion der Handlung auf der Bühne immer im Verhältnisse stehen zu der Illusion der Gestalt; die Illusion der Handlung wird nur durch Illusion der Gestalt möglich und diese wird immer, weil aus wirklicher Darstellung entstehend, die Illusion der Handlung, die nur aus Andeutung hervorgehen kann, an Kraft überwiegen. Da die Handlung nicht illudieren kann, wenn dies die Gestalten nicht noch mehr thun, so begreife ich die Theoretiker nicht, wenn sie fordern, daß die Gestalt, daß der Charakter nicht über die Handlung heraustreten solle. — Der Epiker kann es darauf anlegen, wenn er will, daß in der Wirkung seines Werkes die Neugierde über die Sympathie hinaustritt, oder mit anderen Worten, daß in der Darstellung der abstraktere Gedanke der Handlung über den konkreteren der Menschen, d. h. der handelnden überwiegt. Denn er kann nicht Menschen erzählen, sondern nur die Geschichte der Menschen, d. h. die Handlung; aber beim Dramatiker ist es umgekehrt; er kann nur Menschen auftreten lassen, keine Handlungen, der Schauspieler kann nur einen handelnden Menschen spielen und keine Handlung. Aber selbst der Epiker wird sich nicht so eintreiben lassen, daß er die Handlung zur Hauptsache machen sollte. — Wenn der Theoretiker fordert, daß die Handlung im Drama die Hauptsache sein soll, so fordert er nicht allein etwas Verkehrtes, sondern sogar etwas Unmögliches. Etwas Verkehrtes, weil er die Neugierde höher stellt als die Sympathie, dann, weil der

Dichter die unangenehmste Wirkung, seine in der sogenannten Handlung zu Tage tretende Absichtlichkeit nur durch die Souveränität seiner Personen maskieren und verhindern kann; etwas Unmögliches, weil die Illusion durch die Handlung auf der Bühne lediglich von der Illusion durch die Personen abhängt und notwendig, als die abgeleitete, die schwächere sein muß. Auch das sittliche Urteil richtet sich nicht nach dem, was geschieht, sondern nach den Motiven, woraus es geschieht, und diese Motive, die Notwendigkeit dieser Motive gehören zum Menschen, nicht zur Handlung; ja, diese Motive sind eben der Gehalt des Menschen. — Daher ist auch die kausale Verknüpfung der Handlung im Drama bei weitem nicht so wichtig, als die ethisch-psychologische Kausalität der Person. Da die Handlung auf der Bühne bloß das Totale einer Anzahl Andeutungen, die Natur der Person aber das Dargestellte, das wirklich sinnlich Erscheinende ist, nicht bloß ein gedachtes Verhältnis, sondern eine lebendige, sinnliche Anschauung, so verschwindet die Wichtigkeit jener Kausalität vor dieser. Darum ist auch die tragische Notwendigkeit nur an der kompakten, dargestellten Person fühlbar zu machen, nicht an dem vagen Inbegriff von Andeutungen, darum muß im tragischen Drama der Held ein tragischer Charakter sein, das Tragische nicht bloß, wie es im Epos sein kann, eine tragische Situation. Auf dem Papiere ist es ganz anders, wo die Personen eben so nur als gedachte vor der Phantasie des Lesers stehen, wie das Verhältnis, welches man die Handlung nennt. Beim Lesen begiebt sich das alles unter das epische Gesetz; hier verdunkelt keine gegenwärtige sinnliche Erscheinung die Vorstellungen der Phantasie und des Verstandes; was auf der Bühne hervortrat, tritt hier zurück; was dort vor anderem verschwand, wird hier eben so deutlich. Und wäre das Aufgeschriebene das Drama selbst, so wäre der epische Maßstab daran in seinem vollen Rechte, und der äußere Kausalitätsnexus wäre wichtiger bei der Beurteilung als der innere, ideale. Aber das Aufgeschriebene ist nicht das Drama, die Beschwörformel ist nicht der erscheinende Geist und die Kritik daher in vollem Unrecht, wenn sie nach Gesetzen über das Drama richten will, unter die es nicht gehört; wenn sie das

körperliche Gebäude nach dem flachen Grundrisse beurteilt. — Das Litteraturdrama in abgesetzten Reden mit darüberstehenden Namen u. s. w., aber nach den Gesetzen epischer Komposition entworfen und ausgeführt, die sich selbst von der rechtmäßigen dramatischen Gerichtsbarkeit eximieren und unter epische stellen, diese Lesedramen sind eben keine Dramen, sondern eine Zwischengattung. Sie sind in der gesamten Poesie das, was die Strauße im Tierreiche sind, für welche die Naturkunde einen ähnlichen, ebenfalls einen Widerspruch involvierenden Namen erfunden hat, den der Laufvögel, d. h. der Vögel, die nicht fliegen wie Vögel eigentlich thun, sondern nur laufen, wie in der Regel Tiere, die keine Vögel sind. Wie dort die abgesetzten Reden und die Namen darüber, so sind hier die Flügel eine Art unwesentlicher Verzierung. — — Der Epiker deutet, wenn er nicht schildern, nicht beschreiben will, — durch Darstellung, d. h. Erzählung einer Handlung, einer Begebenheit zugleich die Personen an, er bewegt uns, die Gestalten, die er nicht erzählen kann, zu der Handlung, die er erzählt, hinzuzudenken; beim Dramatiker ist es umgekehrt; er stellt uns handelnde Menschen dar und bewegt uns dadurch, die Handlung uns zu denken. Die Menschen, die er uns auf der Bühne zeigt, sind wirkliche Menschen, aber ihr Handeln ist nur ein andeutendes Bewegen. Diese Menschen sind immer sinnlich vor unseren Augen, aber ihre Handlungen, d. h. das Totale des durch ihre Bewegungen Angedeuteten, sind bloß in ihrer Phantasie. Diese Andeutungen erhalten einen gewissen Grad von Illusion nur durch die weit stärkere Illusion der Person, die in ihnen sinnlich erscheint. Wenn Don Cesare den Don Manuel ersticht, so müssen die betreffenden Schauspieler schon eine sehr lebendige Illusion, sie seien Don Cesare und Don Manuel, gewirkt haben, wenn dieses ihr Totstechen und Totgestochenwerden illusorisch ausfallen soll. Und die illusorische Hauptsache ist nicht, was der sogenannten Handlung daran gehört, die Pantomime des Totstechens, sondern die Menschendarstellung, welcher gemäß der eine von nun an einen vom Gewissen gefolterten Mörder und der andere einen Toten an sich selbst darstellt. Aber mit alledem ist keine Handlung dargestellt worden, sondern handelnde und

zuständliche Menschen. In diesem Punkte gehört die dramatische Kunst dem Wesen nach passender unter den Gesichtspunkt der Malerei als unter den der Poesie im engeren Sinne. Der Erzähler spricht vom Handeln und Leiden der Menschen und nennt unmittelbar ihr Thun und ihre Zustände „den Mord, den Schlaf". Das kann der Dramatiker so wenig als der Maler; wie dieser kann er nur einen Menschen darstellen, der eben im Begriffe ist, einen anderen Menschen zu morden oder einen Menschen, der schläft. Nun vollends „einen Mord, den er einmal begangen hatte"; wie soll der Dramatiker dergleichen darstellen! — Die Sache ist die: Auf der Bühne vergessen wir immer die Handlung über dem Menschen, weil jene nur in unserem Gedächtnisse, dieser aber vor unseren leiblichen Augen lebendig ist, und weil die Sinneseindrücke weit stärker sind als die Vorstellungen der Phantasie. — Die Hauptsache ist, uns immer den verkleideten Schauspieler vergessen zu machen, weil dieser unsere ganze Illusion aufhebt; mit der Illusion, dieser sei der und der Mensch, steht und fällt unsere Illusion, das und das sei durch ihn, an ihm und für ihn geschehen. Die Kunst der Menschendarstellung, d. h. die Kunst des verbündeten Poeten und Schauspielers, muß nicht allein den Sinn einschläfern, der uns immer wieder sagt: das ist ja der Schauspieler, Herr So und So, sondern auch die ganze sogenannte Handlung beglaubigen, deren Ausgerechnetheit uns immer wieder enttäuscht; die Charakterdarstellung muß daher zum Besten der Handlung selbst weit über sie hinaustreten. Der Glaube an die Existenz der Person kann nicht stark genug erregt werden. Die alten, schon abgenutzten Konflikte und Motive, wer kann sie uns wirksam machen, wenn er es nicht durch höchst möglichen Zauber der Charakteristik thut? Wenn man sagt, Shakespeare thue darin mehr als not und recht, so muß ich dagegen sagen, daß es nur Shakespeare gelingt, mich gläubig an seine Handlungen zu machen. Was ist denn eine Handlung? Ist sie etwas für sich? Ist sie nicht bloß das abstrakte Verhältnis natürlicher Zeichen von Zuständen der Menschen? Wer ist denn eigentlich interessant; die That oder der Mensch? Die Handlung kann helfen, den Menschen interessant erscheinen zu

lassen, nicht umgekehrt. In der That ist nichts interessant als die menschliche Natur selbst, und sie ist auch das einzig Notwendige. Kann man sittlich urteilen über eine Handlung ohne die genaueste Kenntnis des Menschen, von dem sie ausgeht? Kann ich wissen, wie groß ein Leiden, ohne daß ich den Menschen genau kenne, der es trägt; und vor allem, kann ich mich für ein Leiden, einen Zustand interessieren, ohne den Menschen genau zu kennen, an dem sie sind? Können sie mich interessieren, wenn nicht der, an dem sie sind, sich mir als ein vollständiges Menschenbild beglaubigt? Es ist ja gar noch nicht von einer Besonderheit eines Menschen dabei die Rede; aber Shakespeare hat unter allen Dramatikern, die ich kenne, allein den Zauber, daß er die poetische Figur wirklich nur überhaupt mit dem Scheine eines wirklichen Menschen zu umkleiden weiß. Bei allen anderen kann ich den verkleideten Schauspieler nicht vergessen. Ich vergesse ihn auch bei Shakespeare nur so weit, daß ich seine Kunst genießen kann; richtiger gesagt: er macht mir die Herren Dawison, Devrient u. s. w. in seinen Rollen zu Schauspielern, die anderen Dramatiker aber ziehen durch ihr Ungeschick auch den geschickten Schauspieler in eine vergebliches und den Zuschauer quälendes Bemühen, sich wie spielende Schauspieler anzustellen. Wie gähnt uns bei allen anderen Dramatikern die schauffierte Absichtlichkeit oder die Frostigkeit der Abwägung, die Verstandeskälte der episch-korrekten Komposition an. Durch all dies bringt mich der Autor zu mir, und wie muß ich wünschen, außer mich gesetzt zu werden, um nur über Theater, Publikum, Bühne, Dekoration, Kostüme und die natürliche Persönlichkeit der sich schminkenden, alt oder jung sich machenden Schauspieler hinwegzukommen. Den Schauspieler macht uns niemand vergessen, dank dem Poeten, der ihn uns noch zu seinem Vorteil erscheinen läßt. — Freilich soll die künstlerische Illusion nie zu dem Irrtum sich steigern, das geschehe wirklich, was auf dem Theater vorgeht, aber sie muß bis zu dem Grade steigen, wo uns die Verkleidung und das Schminken, das pathetische Gehaben der wohlbekannten erwachsenen, ja zum Teil bejahrten Männer und Frauen nicht als kindische Spielerei erscheint. Nicht der verkleidete Komö-

diant, nicht die Komödianterei, wo Dichter und Schauspieler wetteifern, kein Effekthaschen, das sich überall die Miene der Würde giebt, die zur Kokette wird, sondern künstlerische Wahrheit und Notwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenschaft und des Affektes zu Grunde liegt, kein bloßes willkürliches Spielen mit dichterischen und schauspielerischen Tönen und Effekten. — Der dramatische Dichter muß immer daran denken, daß seine Personen nicht bloße Phantasiebilder, wie die der epischen Gattung, sondern daß sie sinnlich erscheinende Menschen sind, daß sie vom Schauspieler reproduzierte Menschen sind, vom Schauspieler, der schon selbst Individuum ist, dessen individuelle Züge gegen seinen Willen durchstechen werden, wenn er ihnen nicht eine Individualität leiht, die, stärker durch Gedrängtheit, ihre wirkliche übertönt. Gar zu zarte Bilder, wie im Tasso, sind bloß für die Phantasie des Lesers geschaffen; der wirkliche Mensch, der ihn reproduziert, bringt Züge hinein, welche die zarten der poetischen Konzeption überschreien; anstatt daß die schwächere Individualität des Schauspielers von der stärker gezeichneten der dramatischen Person überwältigt und verschlungen werden müßte, geschieht das Umgekehrte, die stärkere Individualität des Schauspielers hebt die schwächere der dramatischen Person auf und vernichtet sie. Unter Individualität ist hier die Sinnlichkeit und Gewalt der Darstellung zu verstehen; mehr soll sie überhaupt im Drama nicht sein. Wie der Dichter den Gehalt seines Stoffes in einem gegenwärtigen Vorgange entwickelt, so muß er dem Schauspieler darin auch dessen Anteil als Gehalt entgegenbringen, den der Schauspieler durch sein Spiel, seine Betonung und Gebärden entwickeln und konkret machen muß als einen äußeren, anschaulichen Vorgang. Man denke an Hamlet. — Das Schauspielerische darf nicht mechanisch nebenhergehen, sondern es muß aus dem tiefsten Kerne, aus dem geistigen Gehalte des Stückes hervorwachsen; das Stück muß sinnlichst dargestellter Gehalt, das Poetische und Schauspielerische daran muß ein und dasselbe sein. Die dramatische Fakultas eines Stoffes wird daher in der Beschaffenheit des Gehaltes liegen, die sich völlig, sinnlich darstellen läßt. Die dramatische Kunst ist eine Synthesis von Dicht- und Schau-

spielkunst, worin die eine durch die andere wirken muß, keine eitel der anderen sich entziehen darf. Die Schauspielkunst hat engere Grenzen, diese muß die Dichtkunst respektieren und sich dieselben Grenzen gefallen lassen. Sie verliert dabei nicht, denn sie kann sich keine höhere und dankbarere Aufgabe schaffen, als die eigentümliche der Schauspielkunst: Darstellung von Menschen. Indem sie zusammenwirken, können sie sich ihre Aufgaben erleichtern; der Poet braucht nicht das hinzuzuthun, was der Schauspieler besser hinzuthun kann, wie z. B. die Wärme. Er darf ihn nicht zum Deklamator, zum dramatischen Rhapsoden u. s. w. herabwürdigen. Die Poesie muß überall den geistigen Gehalt zu den Gebärden des Schauspielers geben, so daß sozusagen diese Gebärden selbst gehaltvoll werden, keine bloße Gesichterschneiderei u. s. w., d. h. plastisch und bedeutend. Das Schauspielerische muß ganz in die Region der Gedankenhaftigkeit und bildlichen Geistigkeit hinaufgehoben werden, sonst werden die schauspielerischen Effekte, wenn ihre Momente nicht mit Gehalt und Poesie erfüllt sind, eine nichtige Spielerei, eine unpoetische, unkünstlerische Spiegelfechterei. Der Anteil des Geistes an diesen Bewegungen weiht sie erst für die Kunst. Die Aufhebung der dramatischen Synthesis der Dicht- und Schauspielkunst ist fehlerhaft; auf der einen Seite die gedankenleere, nicht vom Geist geweihte Gebärde, auf der anderen die Deklamation, die Tirade, worin der dichterische Rhetor sein Medium, den Schauspieler, vernichtet. Das Rhetorische ist eigentlich Prosa, in von der Poesie geborgtem Schmucke. — Man denke z. B. an des Laertes „zu viel des Wassers hast du, arme Schwester" u. s. w., welches eine in die Rede aufgenommene Umschreibung der Anweisung ist: Laertes weint, trotz Bemühung dagegen; ein wunderbares Beispiel einer Reihe schauspielerischer Gebärden als Darstellung eines Seelenzustandes, von denen jede in geistigem Bilde oder allgemeiner Reflexion in die menschliche Rede heraufgenommen ist; immer Darstellung und Reflexionsallgemeinheit und Einkleidungsindividualität sich durchdringend. Gedankengehalt, der nicht sinnlich erscheinend, unmittelbar dargestellt, sondern oratorisch geschildert wird, ist Deklamation, wenn bloß Darstellung des Affektes ohne Darstellung des Charakters, Tirade. Man ver-

gleiche mit obiger Stelle des jungen Melchthals Rede in ganz ähnlicher Situation, um den Unterschied echt-dramatischen Details und lyrischer Tiraden recht klar zu erkennen. — In Schiller war das sympathetische Gefühl und die Subjektivität zu stark. Nun macht er seiner Figuren Sache zu der seinen, und in dieser Verwechselung rechtfertigt er sich selbst darin, damit das Publikum wiederum mit ihm sympathisiere. Seine Personen reden nicht in eigener Person, sondern er selbst redet für jede als ihr Anwalt, und Sympathie, Freude und Stolz auf seine eigene Redekunst lassen ihn oft Wahrheit und Haltung vergessen. Er sucht für jede so vorteilhaft zu reden als möglich. Corneille. — Interessant ist die Stelle bei Schiller, wo er das Verfahren des Kunstgenies mit dem des Dilettanten vergleicht: Korn um Korn trägt das Kunstgenie sein Werk zusammen u. s. w. Der Sinn ist dies, wenn auch die Worte nicht. Das entspricht ganz dem von Lessing bei Gelegenheit der Rodogüne geschilderten mechanischen Verfahren des Witzes, während Lessing das Wesen des Genies im organischen Entwickeln aus einem springenden Punkte findet. Schillers Werke sind blinkende Kristalle; Shakespeares organische Gewächse. — Wie genauer als objektiver und naiver Dichter es Sophokles nimmt als Schiller, sehe man, indem man den Ödipus mit Wallenstein vergleicht. Wie sieht alles, was an ihm exponiert wird, dem Ödipus, wie ihn Sophokles zeichnet, und wie wir ihn vor Augen sehen, aus dem Auge geschnitten. Dieselbe Zähheit und Rücksichtslosigkeit im Thun, das er erforscht, als in der Art, wie er es erforscht. Dies Wesen selbst ist ein Grund, mit zu glauben, daß er der Mörder des Lajus sei, ehe man es erfährt. Und wie ist auch der Ödipus auf Kolonos ganz derselbe. Der Wallenstein vor der Tragödie Schillers aber ist ein anderer, als der im Stücke, und in dem Stücke selbst wechselt er. Er behält das äußere Gehaben des Fürstlichen, das innere Kostüm, aber nicht den eigentlichen Charakter. —

Unmittelbarkeit der Darstellung.

Wo es nur sein kann, verwandle man die Handlung in Exposition durch die betreffende Person selbst gegeben, d. h. so, daß die Entschlüsse schon gefaßt sind. Wer fühlt nicht an

Othellos Wesen, daß sein Entschluß vorhanden, sollte er ihn auch gegen sich selbst noch nicht ausgesprochen haben, lange ehe er ihn auf der Bühne ausspricht? und wie gewinnt das Ganze dadurch an Notwendigkeit, daß der Entschluß so lange als Situation feststeht und sich uns eintiefen, uns an sich gewöhnen konnte, ehe er vollzogen wird, daß, während er schon feststeht, soviel kommt, was ihn, wäre er noch nicht, hervorbringen könnte. — So Coriolan, der in Wahrheit schon vom bloßen Anblicke der Mutter als einer Bittenden, besiegt ist, ehe noch die vielen Reden kommen, die alle die Gründe des Sieges bringen und ihn noch begreiflicher machen. Auch in der Tragödie des Äschylos und Sophokles liegt die Wirkung von Notwendigkeit großenteils darin, daß wir keinen Entschluß auf der Bühne fassen, alles Dahingehörige nur in Handlung exponieren sehen. Alles Starke wird daher gern hinter die Kulissen oder vor das Stück gelegt, weil wir es so gläubiger hinnehmen. Tritt die Figur mit dem unsichtbaren, aber fühlbaren Gewichte ihrer Intention auf die Bühne, so gewinnt sie selbst an Imponierendem und am Scheine von Totalität. Recht fühlbar wird dies an der Umkehrung im Hamlet, wo der Entschluß auf der Bühne gefaßt wird, der nicht vollzogen werden soll. Auch wenn er auf der Bühne, wie im Macbeth, ausgesprochen wird, ist vermieden, daß der Held sagt, ich will das thun. Dieser Prozeß vollzieht sich tief-innerlich, wir erkennen sein Obschweben nur durch seine Symptone; erst vor dem Morde tritt, was er thun will, deutlich heraus; all das ist mehr Exposition, daß ein Entschluß sei gefaßt worden. — Auch bringt dies Mittel für den Dialog Vorteile; es lassen sich dann den Personen Scherze und sonst illusorische Füllreden in den Mund legen und dadurch eine Ganzheit des Lebens und der Gestalt ermöglichen, die ohne dies Mittel man sich versagen müßte, weil die dargestellte Steigerung bis zur Entschließung durch dergleichen entkräftet werden würde. Indem die Leidenschaft, der Affekt naturgemäß gezeichnet wird, sieht man wie im Spiegel den Prozeß des Entschlusses u. s. w. sich wiederholen, der in die Szene fällt; nun kann immerhin das Bild konzentrierter und kürzer gefaßt sein, die Handlung wird doch notwendiger erscheinen. Alles wird dadurch weniger

gemein, wirklich und dramatisch gedrängter und belebter. Die Person tritt wieder auf, ihr Zustand ist einen Schritt weiter im Prozesse, sie thut ihn scheinbar noch einmal, um damit dem Zuschauer ein verkleinertes Bild des Entstehens zu zeigen. In lyrischer Unordnung folgt das verursachende Gefühl dem Entschlusse. Das ist eben wesentlich nichts anderes, als das Kunstmittel, über die wirkliche Zeit zu täuschen, wenn irgend einem Vorgange ein anderer in der Zeit unmittelbar zu folgen scheint und erst während des Verlaufes dieses anderen Vorganges sich herausstellt, daß ein Spatium dazwischen lag. —

Das Typische der Darstellung.

Darstellung von Menschenarten, ihrer Art und Weise, zu sein, zu handeln, zu leiden und zugleich der Schicksale, welche im Weltlaufe ihre sozusagen eigentümlichen sind, wie z. B. daß dem Scherzlügner im Ernste zu seinem Nachteile dann nicht geglaubt wird; hierher gehört die ganze Weltweisheit der Fabel, des Sprichwortes. Wie nun der Inhalt der Gestalten nicht ein wunderbarer, eine Gedankenausnahme, sondern die Regel sein soll, das was immer ist, die ewig alte und neue Geschichte, — Naturgeschichte der Menschentypen und ihrer typischen Schicksale, so geht es dem, der so ist, der so handelt u. s. w. Die Darstellung muß darauf ausgehen, uns ihre völlige typische Wirklichkeit zu geben, eine vom Zufall befreite, geschlossene, stilisierte; eine poetische, höhere Wirklichkeit, nicht ein mit dem Scheine von Wirklichkeit umkleidetes Phantasieding, ein Produkt von Schwärmerei oder platonischem und sonstigem Phantasierausche von Weltverbesserer- oder Weltschmerzträumereien und Überspanntheiten. Es gilt nicht darzustellen, was nur selten geschieht, sondern in dem Geschehenden und in dessen Art und Weise eben das, was wir jeden Tag sehen, nur in der gemeinen Wirklichkeit mit tausenderlei Zufälligem, dem Typus Gleichgültigen vermischt. Zur Illusion der Gestalten gehört durchaus ein verhältnismäßig lieberales Maß des Dialoges, eine ausführliche Natürlichkeit, nicht ein Vollstopfen mit Stoff und mit sogenannten Handlungsmomenten, sondern ein Schein der Wirklichkeit, der durch nichts sicherer aufgehoben wird, als durch ein sozusagen

geschäftseiliges Drängen. Der Dialog muß eine gewisse Behaglichkeit haben und mehr auf Darstellung der typischen Menschen und der Gesprächstypen gehen, als auf Darstellung im rhetorischen Sinne. Der Anschluß des Poeten an den Schauspieler ist dem Poeten nur nützlich. Er hat im Schauspieler einen wirklichen Menschen zum Materiale, nicht bloß eine Phantasievorstellung, mit der er souverän umgehen kann. Dadurch wird er zu realistischen Motiven gedrängt und muß alles Phantastische fahren lassen. Er wird zu einem weit höheren Grade der Naturtreue gezwungen. Verblasene Motive, übersichtige Dinge u. s. w., die die bloße Phantasiegestalt verträgt, werden ihm in ihrer Schattenhaftigkeit und träumerischen Unbestimmtheit einleuchten, indem er sie mit einer wirklichen Persönlichkeit von bestimmtem Umrisse zusammenhält. Er wird zum Typischen gedrängt, denn die individuelle Menschengestalt des Schauspielers wird immer Züge haben, die mit seiner individuellen Vorstellung nicht zusammengehen. Der Schauspieler allein ist eine Realität; Dekorationen u. s. w. sind bloße Andeutungen; das zwingt ihn, die Personen und ihre Motive real zu greifen, dagegen Raum und Zeit ideal zu behandeln und sie nicht mitspielen zu lassen. —

Richard III. Die Natur der Leidenschaft.

Ich lese eben wieder Richard III. und bin von neuem erstaunt über die Kunst, mit der Shakespeare alles möglich zu machen weiß. — So ausführlich und breit findet man in keinem seiner Stücke sonst den Dialog; hier ist keine Spur von jener Zusammendrängung vieler Gedanken und Gefühle in ein Wort, die wir in anderen seiner Werke finden. Wie kommt das? fragt man sich, denn man ist bei Shakespeare überall die tiefste Absichtlichkeit zu treffen gewohnt. Und so habe ich mich oft und vergeblich gefragt. Jetzt, wo mein eigenes Bedürfnis mich den Kunstmitteln nachjagen läßt, die eine reiche, eine weite Zeit einnehmende Fabel ohne sichtbare Gewalt in die drei Stunden pressen helfen, finde ich die Antwort. Es ist fabelhaft, welche Masse des Stoffes in dem Richard sich drängt, und fabelhaft, mit welcher Weisheit Shakespeare all den möglichen Nachteilen solchen Stoffreichtumes

auszuweichen weiß. Zunächst droht die Klippe der Unklarheit. Schon früher fanden wir sein Kunstmittel, dieser zu begegnen, in einer leicht übersehbaren Anordnung, mit Zusammenhalten des Zusammengehörigen. Desto näher drohte die andere Klippe, unnatürliche Hast der Bewegung. Dagegen hat er nun die ideale Behandlung der Zeit als Hilfe; und wie in keinem anderen seiner Stücke die Begebenheiten gewaltsamer zusammengerückt sind, so ist auch in keinem anderen die Zeit so ideal behandelt als hier. Hier giebt es kein gestern, kein morgen, keine Uhr und keinen Kalender. Nirgends ist jede individuelle Namhaftmachung der Zeit so konsequent vermieden als hier. Es giebt nur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Klippe der Trockenheit, die mit der Hast zusammenhängt, der sichtbar gewaltsamen Drängung, balanciert er nun durch den Dialog, der so poetisch-behäbig und behaglich, wie in keinem seiner anderen Stücke, wie jene Drängung der Fakten in keinem anderen größer und gewaltsamer ist. Aber noch einem anderen Übel wird dadurch vorgebeugt, der Peinlichkeit des Eindruckes. Diese wäre unausweichlich, wäre der Stoff von seiten des Gemütes aufgefaßt, so etwa in Goetheſcher Weise. Die Gedankenhaftigkeit dieses Dialoges hilft dagegen und bietet zugleich die Hand, die Gestalten zu heben. Denn darin, in der Gedankenhaftigkeit des Dialoges, liegt hauptsächlich das Imposante der Shakespeareſchen Figuren. Dadurch wird das Thun der Gestalten in das Reich der Freiheit, der Zurechnung, des moralischen Urteiles hinaufgehoben, und in dem Besitze dieser freien Selbstbestimmung liegt das Imposante des handelnden Menschen. Daß diese Selbstbestimmung auf die Seite des Wollens sich legt, der Leidenschaft, die ihre Naturnotwendigkeit wiederum in sich hat, das verbindet bei Shakespeare so schön Freiheit und Notwendigkeit der Natur, während wir bei Schiller dieses innere Gesetz und seine Wahrheit, bei Goethe jene Selbstbestimmung und ihre Kraft vermissen. — In der Leidenschaft sind diese beiden Seiten des Menschlichen beisammen; daher ist die Leidenschaft das Zentrum der wahren Tragödie. In dieser Hinsicht ist der Affekt das Gegenteil, und deshalb wohl revolutioniert sich Schiller gegen ihn, wiewohl unter Mißverständnissen, da er, wie es scheint,

den Affekt, insofern dieser der vollziehende Diener der Leidenschaft ist, insofern er im Einverständnis mit dieser ist, zur Leidenschaft hinzurechnet und in ihm nicht den Affekt anerkennt. — Eine Gestalt, wie ein wirklicher Mensch, wird um so imposanter sein, — dies faßte Schiller auch zu eng als „Würde" — je mehr er ein Leidenschaftsmensch ist, um so weniger imposant, als er ein Affektmensch ist. Die sogenannten Charakterlosen sind eben solche Affektmenschen, ohne die Basis einer großen Leidenschaft, welche eben die Konsequenz giebt. Schiller ging hier in Kants Irrwege, der durch die Stelle Kants in der philosophischen Anthropologie deutlich zu machen ist: „je mehr Affekt ein Mensch hat, desto weniger pflegt er Leidenschaft zu haben". Er bedachte nicht, daß der Leidenschaftsmensch ja eben Affektmensch ist — denn alle Leidenschaft geht auf möglichst immerwährenden Genuß eines Affektes; daß aber in der Leidenschaft die Kraft liegt, den ihrem Zwecke widerstrebenden Affekt zu binden, wenigstens zu verbergen. Aber die Leidenschaft ist nicht ruhig, wenn sie dies ist, weil der Affekt überhaupt ihr ein Fremdes, Vermiedenes, sondern weil sie nach dem Genusse eines gewissen Affektes strebt, und deshalb, solange sie kann, nicht duldet, weder daß ein gegnerischer, noch daß der gesuchte Affekt selbst den möglichsten Genuß dieses letzteren verhindere. Wie die Leidenschaft Affekte unterdrücken und bergen kann, bis ein Affekt sich momentan überwächst, davon ist Macbeth ein sprechendes Beispiel. Der Affekt aus der ästhetischen Idee von Größe, Herrschaft, Ehre, Gefürchtetheit, Glanz u. s. w. ist es, welchen suchend die Leidenschaft die Affekte der Menschlichkeit im Macbeth überwindet, oder wenigstens zu verbergen die Kraft giebt, bis diese, — im Affekte der Gewissensreue — überwachsend, bei der Tafelszene den Schleier, womit die Leidenschaft ihn birgt, zerreißen. Darum ist die Leidenschaft so theatralisch, weil sie ein Schauspieler ist. — Das Geheimnis der wahren Großheit der Gestalten und des Stückes ist, daß die Personen immer nach der Notwendigkeit handeln, d. h. wie andere, wie der Zuschauer, es auch würden, dabei aber den Schein der freien Selbstbestimmung festhalten in diesem eigentlich notwendigen Handeln. Je notwendiger daher der Vorgang und

je freier scheinbar die Bewegung der Gestalten, desto besser. In der Leidenschaft ist beides beisammen, daher ist die Leidenschaft das erste im Drama. Handeln die Personen nach dem Gesetze, der Naturnotwendigkeit, dem normalen Verlaufe der Leidenschaft gemäß, so haben sie die Notwendigkeit und die Freiheit in einem. Im Affekte haben sie nur die Notwendigkeit. Dies die Emanzipation der Figuren, wenn sie anders reden als thun; wie Shakespeares Bösewichter, die immer wissen, was sie sollen, das Sittengesetz anerkennen und doch dagegen handeln und thun, was sie wollen. Aber auch die tragischen und selbst die bedeutenderen Dramenhelden gewinnen dadurch an Wucht. Dadurch, daß sie wissen, was sie sollen, und doch thun, was sie wollen — was sie müssen in der Konsequenz der Leidenschaft — in der trotzigen Fassung zu leiden, was sie leiden müssen, liegt jener Schein von Freiheit, der ihnen den Anschein der Fähigkeit unendlicher Kraftäußerungen giebt. Diese ästhetische Wirkung, die unserer Freude und dem Wohlgefühl der Ausdehnung unseres Wesens an jeder Erscheinung, der Freiheit und Autonomie zu Grunde zu liegen scheint, erstreckt sich selbst auf die komischen Gestalten des Lustspiels und der Posse, wenn ihre notwendige Thorheit wie aus einem stolzen Entschlusse sich zu bestimmen scheint, wenn die Selbstgefälligkeit ihrer Armut sich selber sozusagen stolz zulächelt, daß sie solche sind, die den Mut und die Kraft haben, so etwas zu thun; wo dann darin eben das Urkomische liegt, daß die That zu dem Aufwande, der dabei scheinbar gemacht wird, in gar keinem Verhältnisse steht. Wir kommen auf diesem Umwege wieder auf den früher schon gefundenen Punkt der indirekten Charakteristik und auf den Hauptpunkt: tiefste Absichtlichkeit hinter dem Scheine völliger Absichtslosigkeit; wodurch dem Verstande und der Phantasie zugleich Rechnung getragen wird. —

Die Gesamtphysiognomie eines Charakters.

Die Existenz ist nicht besser sichtbar zu machen, d. h. die Gesamtphysiognomie eines Charakters, als daß man diese von mehreren Seiten zeigt, en face (in den à part's, wo er sozusagen dem Zuschauer direkt zugewandt ist —), en profil

links und rechts, ganz und halb, d. h. die Physiognomie seiner Verhältnisse mit anderen, z. B. Hamlets mit sich selbst, mit Horatio, dem Könige, der Königin, mit Polonius, Laertes, Rosenkranz u. s. w., mit Ophelia und dem Totengräber. Mit jedem von diesen ist Hamlet ein anderer, einem jeden wendet er einen anderen Teil seines Gesichtes zu; sich selbst das volle Gesicht, Horatio schon etwas vom Profile, den anderen mehr oder weniger davon; das Gesicht, wie es ist, nur sich selbst; dem Polonius eine Art von komischer Maske u. s. w. Aus diesen Wendungen des wahren Gesichtsausdruckes, die mehr oder minder wahr oder falsch sind, entstehen eine Unzahl mimischer Kombinationen. Es ist nicht genug, daß man namentlich des dramatischen Helden Gesicht kennen lernt, man muß auch seine Gesichter kennen lernen. —

Emilia Galotti.

Lessings Emilia hat bereits viel Shakespearesches, z. B. die meisterhafte Emanzipation vom Katechismus im Dialoge, das Freimachen der Figuren, das Beginnen vom Anfange bis zum wirklichen Ende; nur schade, daß die Tragik durch die Verteilung von Schuld und Strafe einerseits und von Leiden und Sympathie des Zuschauers andererseits, welches alles zusammen an die Gestalt des Helden gebunden sein mußte, geschwächt ist. Die innere Technik ist Shakespearesch, die äußere französisch. Diese letztere hat viele kleine Behelfe eingeschmuggelt. Sehr richtig hat Lessing für diese Weise einen einfachsten Stoff gewählt. Im Kerne des Stückes, im eigentlich tragischen Nexus, sind nur die drei Personen: der Prinz, Emilia Galotti und etwa noch Appiani. Alles andere ist Detail. —

Antike Tragödie.

— Aristoteles sagt: „Die Stücke der Neueren sind ohne Charakter." Gut; von den älteren läßt sich das gewiß nicht sagen. Im Äschylos vergleiche man den Charakter des Prometheus und sage mir, wo im ganzen Shakespeare das Stück, in welchem der Charakter des Helden und das Ausleben desselben so über die Handlung als solche hinauswächst. Man wird ein solches vergeblich suchen. Und so steht es mit

den meisten und gerade den angesehensten Tragödien der drei großen Griechen. —

Das sinnliche Moment der dramatischen Darstellung.

— Motivieren muß man aus dem Charakter, der Gestalt, d. h. aus dem, was sinnlich gegenwärtig, nicht bloß aus dem, was im Gedächtnisse vorhanden, wie z. B. die Situation; das ist um so notwendiger, je weniger die Situation sinnlich gegenwärtig zu machen ist, wie z. B. die menschliche Isoliertheit des Othello durch sein schwarzes Gesicht. — Je mehr die philosophische Ästhetik sich in der poetischen Praxis geltend macht, desto mehr schwindet das sinnliche Moment, die eigentliche Darstellung aus der Poesie, was für das Dramatische am empfindlichsten ist, weil es ohne Energie der Sinnlichkeit gar nicht existieren kann. — Ich habe mich gefreut, bei Solger mein ganzes Urteil über die Braut von Messina wiederzufinden. —

Zu Hegels Ästhetik.

— Ein fast komisches Beispiel von Verkennung des eigentlich Dramatischen in Hegels Ästhetik (Bd. 1, 267): „In Shakespeares Macbeth liegt eine Kollision der Geburtsrechte zu Grunde; Duncan ist König und Macbeth sein nächster, ältester Verwandter und deshalb der eigentliche Erbe des Thrones, noch vor den Söhnen Duncans. Und so ist auch die erste Veranlassung zu Macbeths Verbrechen das Unrecht, das ihm der König angethan, seinen eigenen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Diese Berechtigung Macbeths, welche aus den Chroniken hervorgeht, hat Shakespeare ganz fortgelassen, weil es nur sein Zweck war, das Schauderhafte in Macbeths Leidenschaft herauszustellen — um dem König Jakob ein Kompliment zu machen (?), für den es von Interesse sein mußte (?), den Macbeth als Verbrecher dargestellt zu sehen. Deshalb bleibt es nach Shakespeares Behandlung unmotiviert, daß Macbeth nicht auch die Söhne ermordet, sondern sie entfliehen läßt, und daß auch keiner der Großen ihrer gedenkt." — Nun hat Shakespeare das Unrecht weggelassen, weil es die Schlankheit und Geschlossenheit des Vorganges gestört hätte, da erst eine Exposition seines Rechtes

nötig war, welches nur in der historischen Absonderlichkeit der individuellen Zeit lag; weil er nur mit den primitivsten Motiven hantiert, mit Leidenschaft und Gewissen. Sollte es denn wirklich Hegel besser geschienen haben, wenn statt der wunderbar poetischen Szenen, die Shakespeares Änderung ihr Dasein verdanken, ein Debattieren über die verschiedenen Berechtigungen hineingekommen wäre, das Unfruchtbarste und Langweiligste auf der Bühne, wenn es auch sehr zweckmäßig ist in einem historischen Werke? Kann man einen solchen Einfall, wie daß Shakespeare dem König Jakob zu Gefallen den Macbeth als Verbrecher dargestellt habe, begreifen? Ich nicht. Denn nach der Chronik ist Macbeth ja doch ein Verbrecher gewesen; ich begreife nicht, wie er als Nichtverbrecher dastehen könnte, der Meuchelmörder, auch wenn er dem Duncan eine Ungerechtigkeit gegen ihn vorzuwerfen hätte. Ob er ihn als seinen Gast meuchelt, weil Duncan ihm ein Unrecht angethan oder nicht, Meuchelmord, Mord an dem arglosen Gaste bleibt, trotz Hegel, ein großes Verbrechen. Aber wie konnte es für Jakob ein Kompliment sein, den Macbeth als einen Verbrecher dargestellt zu sehen, wenn ich auch annehmen wollte, was Hegel anzunehmen scheint, daß der Meuchelmord am Gaste um des Unrechtes Duncans willen gegen ihn kein Verbrechen gewesen sei. Und sollte er denn Banquos Mord weglassen? Banquo hat ihm doch kein Unrecht gethan. — Aus denselben Gründen, wie dies Unrecht Duncans, hat Shakespeare auch bei Richard II. des Unrechts nicht erwähnt, das ihm von dem Ohm geschah, dessen Ermordung ihm zur Last fällt und dessen Helfer die Bolingbroke, Northumberland u. s. w. waren. Wem in aller Welt hat denn Shakespeare damit ein Kompliment machen wollen, der Elisabeth etwa? Was die Söhne Duncans betrifft, so hätte die Beratung, was mit ihnen geschehen solle, die Szenen vor dem Morde verwirrt, sie hätte die Stimmung gestört. Sollte er sie zugleich mit ermorden? Hätte ihn das nicht sicher verraten? Nun, wenn sie nicht entflohen wären und die Schuld an Duncans Morde nicht auf sie gewälzt worden wäre, würde Macbeth schon einen Entschluß, sie betreffend, gefaßt oder ausgesprochen haben. In der furchtbaren Spannung auf das nächste, des Königs

Tod, war eine Erwähnung, ein Aussprechen eines vielleicht schon halb gefaßten Entschlusses, die Söhne betreffend, weder objektiv noch subjektiv am Platze, es hätte weder die wahre Darstellung der Leidenschaft im Affekte, noch die Wirkung gefördert. Auch wäre durch Beibehaltung des Unrechtes die großartige Notwendigkeit des Stückes verloren gegangen; die Leidenschaft wäre nicht mehr Hauptsache, das Stück nicht mehr die Naturgeschichte dieser Leidenschaft gewesen, und damit war auch das Schauspielerische verloren, die notwendige Hälfte des wahren Dramatischen. Jener individuelle Konflikt zwischen den Rechten Duncans und Macbeths wäre ein einzelner Fall; Shakespeares Bemühen geht auf Typen. So ist denn all die wunderbare Offenbarung über die Menschennatur, die Shakespeare in seinem Macbeth giebt, Hegel nichts, wenn er sie bloß aus einem Komplimente herleitet. Diesen Philosophen ist eine philosophische Disputation das höchste, und auch die Tragödie können sie nur als eine solche sich denken, wenn sie etwas Großes in der Tragödie sehen wollen. Wenn doch Hegel uns einen neuen Macbeth gemacht hätte; er war in keinerlei Versuchung, dem König Jakob ein Kompliment zu machen, also den Stoff zu verderben. Etwas Verkehrteres als obige Stelle ist mir bis jetzt weder von Philosophen, noch von Nichtphilosophen gesagt, vorgekommen. — — Was Hegel Bd. 1 über Metapher, Bild, Gleichnis sagt, ist meist trefflich. — Hegel verwechselt aber, wie Goethe und besonders Schiller, Affekt und Leidenschaft, und es kommen dadurch wunderliche Mißverständnisse zuwege; z. B. wie er sagt: „Die allgemeinen Mächte, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit auftreten, sondern ebenso in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdrucke πάθος bezeichnen. Übersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn „Leidenschaft" führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten. Pathos nehmen wir deshalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne, ohne diesen Beiklang des Tadelnswerten, Eigensinnigen u. s. w. So ist z. B. die heilige Geschwisterliebe der Antigone ein Pathos in jener grie-

chischen Bedeutung des Wortes. Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemütes, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Orest z. B. tötet seine Mutter nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemütes, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur That antreibt, ist wohlerwogen und ganz besonnen." — Aus dieser Stelle erhellt, daß Hegel in Gedanken den Affekt dem Pathos gegenüberstellt und nicht die Leidenschaft. Denn vom Affekte ist zu sagen, daß er weder erwogen, noch besonnen sei, aber nicht von der Leidenschaft; vielmehr liegt ja eben auf der einen Seite die Großartigkeit und beziehentlich die Schönheit, auf der anderen das Gefährliche und Dämonische der Leidenschaft in ihrer Besonnenheit. Die Leidenschaft macht sogar den, den keine Vernunft besonnen macht, den Leichtsinnigen, und seiner sonst Unmächtigen besonnen, und ihr Hauptunterschied vom Affekte ist eben jene bewußte Kraft, durch den sie den stärksten Affekt besiegen oder wenigstens zurückdrängen kann. Sie ist die konsequente Richtung auf ein Objekt, eine Richtung von solcher Kraft, daß sie nicht allein der denkenden Kraft, wo diese sich ihr entgegenstellt, den Gehorsam verweigert, sondern sie übermächtig in ihren Dienst zwingen kann. Die Leidenschaft ist's ja eben, deren Größe dem Subjekt die wahre Idealität giebt und seinen Handlungen die Notwendigkeit. Die Leidenschaft ferner kann man mit demselben und mit größerem Rechte als Hegel das „Pathos", das Wirksame im Kunstwerke wie im Zuschauer nennen, deshalb, weil jeder Mensch die Fähigkeit der Leidenschaft in seiner Schätzung ihrer Objekte: Freiheit, Herrschaft, Liebe, Ruhm u. s. w. in sich trägt. Ferner zeigt sich das Mißverständnis darin, daß er „Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit" zusammenwirft. Freilich sind die Wörter etymologisch auseinander entstanden, die Etymologie ist aber keine Psychologie, und die Verwechselung, deren Schuld die beschränkte Kenntnis derer trägt, die zuerst jene Abteilung machten, brauchte Hegel nicht zu adoptieren. Der Ausdruck „Leidenschaftlichkeit" hat zur eigentlichen Bedeutung das, worin ein Gegensatz zu seinem Stammworte liegt; es drückt den Begriff der Hingegebenheit an die Affekte

aus. Wenn Kant sagte: „wo viel Affekt, sei wenig Leidenschaft", zielte er eben auf den Gegensatz der betreffenden Begriffe und meinte nichts anderes, als was man auch so fassen könnte: wo große Leidenschaftlichkeit, da ist wenig Leidenschaft. — Shakespeare verwechselt in seiner Darstellung nie Leidenschaft mit Affekt, weil er die menschliche Natur aus dem Grunde kannte. Was Hegel „Pathos" nennt, ist nichts anderes, als die Bemäntelung der Motive, die wir oft praktisch bei Schiller finden, das Kunststück einer verwöhnten Zeit, die ihre Leidenschaften verherrlicht und sophistisch zurechtlegt, um thun zu dürfen, wozu sie Lust hat und doch von Selbstvorwürfen befreit zu sein. Bei den Alten finden wir diese Sophisterei nicht, dort ist sie nicht Sophisterei des Dichters, sondern dargestellte der Personen, denen der Autor aus dem Munde anderer sein eigenes unbestochenes sittliches Urteil entgegenstellte. Klytämnestra beim Äschylos sucht aus ihrer Schuld ein Recht zu machen, das thun alle Verbrecher; Äschylos selbst aber thut es nicht, denn er stellt ihr verbrecherisches Verhältnis zum Ägisth mit dar, und darin ein Motiv, welches Klytämnestra verschweigt; und dem Chore, sehen wir, scheint sie keineswegs gerechtfertigt. Der Leidenschaftlichkeit hängt eine Nüance des Geringen, Verächtlichen an, nicht der Leidenschaft. Wir verachten die Leidenschaftlichkeit deshalb, weil sie Charakterschwäche ist, weil die Natur in ihr den Geist völlig überwiegt; sie ist Unmacht des Menschen über sich selbst. Die Leidenschaft ist es aber gerade, die dem Menschen die ungeheuerste Macht über ihn selbst giebt. Die große Leidenschaft ist, selbst wenn sie auf das Böse geht, imposant, denn sie bringt in das Thun und Denken des Menschen jene grandiose Konsequenz, welche die Vernunft nach ihren eigenen sittlichen Forderungen bewirken sollte, aber nie bewirkt. In dem, was Hegel das Pathos nennt, ist keineswegs bloß Vernünftigkeit; ein einziger Blick auf die praktischen Beispiele der Alten und der Idealisten unter den Neueren zeigt das zur Genüge; denn in ihnen ist höchstens die sinnliche Seite bemäntelt, aber sie ist vorhanden, und sie ist es eben, welche die Kraft zum Handeln giebt. — Das ist's eben, was in der Shakespeareschen Tragödie das Schöne zugleich wahr und sittlich macht, daß sie

die Schuld nicht vermäntelt, aber sie aus großer Leidenschaft hervorgehen läßt. Wenn die Philosophen den absoluten Geist den endlichen trotz dessen relativer Größe und Schönheit verschlingen lassen, um dessen Unangemessenheit willen, so sehe ich nicht, wie das eine höhere Vorstellung vom Tragischen sein soll, als der „Neid" der Götter. Der Neid ist wenigstens begreiflicher, als die Grille des Prokrustes, seine Gefangenen zu Tode zu dehnen, wenn sie nicht in sein Bett passen. Diese Prokrustesleidenschaft des absoluten Geistes ist um nichts weniger irrationell, als jene niedrigere Stufen des Tragischen. Es ist darin etwas ebenso Komisches, als das personifizierte Schicksal in Theklas Deklamation. — Die Sache ist so: Im allgemeinen Teile der Ästhetik brauchte Hegel einen Begriff, der das bei den Alten zugleich mit umfaßte, was bei ihnen für die in der romantischen Kunst zu nennende Leidenschaft vorhanden war. Pathos und Leidenschaft ist dasselbe Ding, nur von dem verschiedenen Standpunkte dieser verschiedenen Weltanschauungen angesehen. Daher kommt das Schwankende, wenn er bald den Ausdruck Pathos, bald den Ausdruck Leidenschaft braucht, und jenen bei klassischen Beispielen, diesen bei Beispielen aus der romantischen Zeit, zu der er Shakespeare stellt. Er hätte im allgemeinen Teile, der sich noch nicht auf diese einlassen kann, einen Oberbegriff beider setzen sollen. — Bei Romeo und Julia z. B. spricht er von der Leidenschaft der Liebe, hier ist der Ausdruck ihm gut genug, der ja „eine Nüance von Gemeinheit und Eigensinn an sich haben soll". — Über Shakespeares Rüpel irrt sich Hegel, wenn er sagt, „in ähnlicher Inkonsequenz sind seine Rüpel fast durchaus geistreich und voll genialen Humors. Da kann man sagen: wie kommen so geistreiche Individuen dazu, sich mit solcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen" u. s. w. Dagegen hat schon Kant in seinen Beobachtungen über die Gefühle des Schönen und Erhabenen gesagt: es könne viel Witz mit wenig Urteilskraft in einem Menschen beisammen sein, er bezeichnet dies Mißverhältnis als Albernheit. Die Albernheit bedeute nicht bloß den Mangel an Urteilskraft, sondern verrate auch, daß dieser mit Witz versetzt ist. Ein Mensch, der einen Gran von Witz habe, sei sehr abgeschmackt,

wenn er keine Urteilskraft habe. Hätte Hegel etwas näher zugesehen, so würde er gefunden haben, daß Shakespeares Rüpel meist in diese Kategorie gehören. Vergleiche man z. B. Probsteins witzige Reden mit seinem Handeln. Solcher Witziger giebt es genug, die witzig sind, deren Urteil und Handeln aber schwach ist und ihre Armut zeigt. — Vortrefflich ist, was Hegel sagt: „Es widerspricht der individuellen Entschiedenheit, wenn sich eine Hauptperson, in welcher die Macht eines Pathos webt und wirkt, von einer untergeordneten Figur bestimmen und überreden läßt und nun auch die Schuld von sich ab und auf andere schieben kann, wie in Racines Phädra. Ein echter Charakter handelt aus sich selbst und läßt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner That auf sich haben und dafür einstehen." —

Der Kaufmann von Venedig.

Beim Wiederlesen des „Kaufmannes" ist mir wiederum so recht deutlich geworden, daß die eigentlich poetische Behandlung des Dialoges und die Entfaltung der Gestalten eine entsprechende äußere Einrichtung der Szenerie verlangt, überhaupt einen Vortrag der Handlung, in welchem die pragmatische Kausalität und Spannung nicht zu sehr hervortreten darf. Welche Idealität, Befreiung von allem Bedürfnis, welche leichte Grazie ist im Stücke, seine Wirkung eine wunderbar harmonische. Was den Bau betrifft, so ist auch darin keine Spur jenes mühsamen Ernstes, der die Phantasie scheucht und lähmt. Es ist, als hätte die Phantasie die Folge der Szenen bestimmt und alles geordnet. Es ist etwas so Sprunghaftes darin, als hätte der schwerfällige, schleichende Verstand gar keinen Anteil daran. Darin liegt ein Hauptreiz des Ganzen, und wie kühl sind auch die Hauptszenen gehalten, wie die Situationen! —

Zu Hegels Ästhetik.

Die Bemerkungen Hegels über das Rezitativ und das Dramatische desselben durch die Verwebung mit dem Melodischen (Bd. 3, 199 u. s. w.) sind vortrefflich, und kann nichts

besseres darüber gesagt werden. Das von Hegel über Musik Gesagte, und mit gleicher Notwendigkeit auf dramatische Poesie Anzuwendende, trifft mit meinen alten Studiumsresultaten vollständig zusammen. Das Schauspielerische darf nichts Äußerliches bleiben, es muß mit dem Poetischen sich organisch durchdringen, dadurch wird die dramatische Poesie eben erst dramatische Poesie. — Was mich unendlich freut, ist, daß ich auch im Urteile über einzelne Operntexte, z. B. zur Zauberflöte, die ich immer als Operntexte verteidigt habe, Hegel begegne (Bd. 3, 203). Ich wollte, er hätte über den trefflichen Text des Don Juan etwas gesagt. — Viel Verwandtes finde ich in seinen Äußerungen über den Unterschied der Prosa und Poesie, in seiner Trennung des Poetischen und Rhetorischen. Mit seiner Meinung über die rhetorische Diktion, auch Schillers, (des Horaz, der französischen Klassiker u. s. w.) geht Hegel auch einmal heraus, aber nur leicht andeutend (Bd. 3, 287), und sogleich macht er die politische Ausweichung: „Diese Schriftsteller — Herder, Schiller — aber wendeten solch eine Ausdrucksweise hauptsächlich zum Behufe der prosaischen Darstellung an, und wußten diese durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdruckes erlaubt und erträglich zu machen." Indirekt, aber deutlich genug! — — Auch Hegel stellte sich (Bd. 3, 495 u. s. w.) das Lyrische und Epische im Dramatischen nur mechanisch verbunden vor, nicht aber in so organischer Wechselduchdringung, daß nun aus den zwei Ingredienzien ein drittes, von beiden verschiedenes wird. Wie z. B. im Apfel kein Wasser mehr ist, sondern Apfelsaft, etwas, was weder Wasser noch irgend eine andere seiner Ingredienzien mehr ist. So kann im Drama nichts Lyrisches und nichts Episches mehr sein, da beide sich im Reiche der bloßen inneren Vorstellung bewegen. Die sinnliche Erscheinung ist aber in der dramatischen Kunst ein integrierendes Moment, ähnlich wie in der Malerei. Hegel hat doch in der Musik die Tonfarbe der Instrumente als solches angeführt. Wenn er im dramatischen Kunstwerke von der Darstellung, d. h. dem Schauspielerischen mit absieht, so muß er beim musikalischen Kunstwerke von dem Charakteristischen der Instrumente, im malerischen von der Farbe absehen, wenn er konsequent sein

will. Wenn er der dramatischen Poesie das Feld der inneren Vorstellung überweiset, wie der lyrischen und epischen, so gehört die Vorstellung der Aufführung notwendig mit dazu, nämlich, daß man sich vorstellt, man lasse nicht allein die poetische Person, sondern auch den Schauspieler sprechen. Eine Partitur läßt sich auch lesen. Man spiele einem, der von der inneren Sprache der Orchestermusik nichts versteht, eine Partitur auf dem Klavier vor, so ist das immer nur ein Surrogat, ähnlich, als wenn man ein Drama, d. h. seinen Inhalt jemandem erzählt. Aus der Synthese des Poetischen und Schauspielerischen, nur wenn sie eine organische ist, entsteht das Dramatische, in welchem das Epische stets von der Subjektivität durchdrungen sein und das Lyrische zugleich die besondere Gestalt darstellen muß. Insofern beginnt das eigentlich Dramatische erst mit Shakespeare. Im antiken Drama ist das Lyrische noch als Lyrisches, das Epische noch als Episches vorhanden; die betreffenden Werke sind ein System von lyrischen und epischen Gedichten, nicht selbst ein lyrisch-episches Gedicht. — Hegel sagt (3, 498): „Von dieser Art ist die Sprache der griechischen dramatischen Poesie, die spätere Sprache Goethes, zum Teil auch der Schillerschen, und in seiner Weise Shakespeares, obschon dieser, dem damaligen Zustande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Teil der Rede der Erfindungsgabe des Schauspielers anheimstellen mußte.“ — Was soll das heißen? Doch nicht, daß seine Schauspieler extemporieren mußten? Gewiß nicht! Man sieht, Hegel denkt sich in dem Schauspieler nur eine Art kostümierten Rhapsoden. Wenn der Schauspieler wirklich nichts anderes ist, so lasse man ihn weg, damit er das Kunstwerk nicht verderbe. Soll er als Künstler wirken, so muß auch seiner Erfindungskraft ein angemessener Raum behalten werden, soll er nicht als Künstler wirken, so thue man ihn weg. Und „weil dem damaligen Zustande der Bühne gemäß“ — — Was soll nun gar das heißen? Wenn Shakespeare dabei den damaligen Zustand der Bühne berücksichtigte, so ist es doch wunderbar, daß seine Weise auch dem jetzigen Zustande der Bühne die gemäßeste erscheint. Hegel hätte wohl sagen sollen „dem Zustande der Bühne“, oder noch bezeichnender „den Bedingungen der

neueren dramatischen Kunst gemäß", die eine durchaus dramatische, nicht mehr eine aus lyrischen und epischen Partien bestehende und deshalb einen Vermittler brauchende ist, der nicht bald Rhapsode, bald Sänger, bald Schauspieler sein darf, sondern ein Künstler sein muß, wie der Dichter einer ist. Die Diktion der Alten verhält sich zu Shakespeares wie ein Halbtier, das der unorganischen Masse wegen, in das es gehüllt ist, sich nur schwer fortbewegt, zu einem Vogel, wie die Skulptur zur Schauspielkunst. — — Die Darstellung Hegels hat das Beschwerliche, daß er, wo es geht, den abstrakten Begriff aufstellt, unter welchen sich die Alten und Shakespeare gleichmäßig fassen lassen; bei seiner nicht zu intimen Bekanntschaft mit der Sache passiert es ihm dann, daß er den Unterschied zwischen den Alten und Shakespeare in manchen Einzelheiten nicht klar sieht, daß seine Abstraktion oft nur von den Alten genommen ist, wo er sie von beiden zu nehmen glaubt; andere Male hat er absichtlich nur die Alten, andere Male nur Shakespeare vor Augen, wodurch oft große Verwirrung entsteht, welcher er ausgewichen wäre, wenn er erst die dramatische Poesie der Alten, dann die dramatische Kunst Shakespeares besonders abgehandelt und schließlich dasjenige aufgezeigt hätte, worin sie einstimmen, und das, worin sie verschieden sind. Zumal da er den Fortschritt der neueren Kunst aus dem Fortschritte der Schauspielerei zu einer Kunst selbst als den Grund der Verschiedenheit und größeren Ausbildung der neueren dramatischen Kunst anerkennt, hätte er den Begriff des poetischen Kunstwerkes nicht einseitig vom antiken Drama abstrahieren sollen. Wenn er will, daß man dramatisch dichte, wofür die Aufführung die Probe sein soll, so hätte er schon bei Feststellung des Begriffes des dramatischen Kunstwerkes daran denken sollen. Wenn er will, daß man bühnengemäß (im besseren Sinne) dichte, so hätte er zeigen müssen, wie dies Erfordernis zu erreichen sei, wobei es zur Rede kommen mußte, daß schon bei Konzipierung der dramatischen Fabel darauf Rücksicht genommen werden mußte, und wie, auf welche Weise dies zu thun war. — — Das substanzielle Pathos, als Inhalt des Charakters, kommt mir vor wie eine bewegte, d. h. eine Bewegung darstellende Statue,

deren Gleichgewicht durch Stützen erhalten wird, wie man sie in Gestalt von abgehauenen Baumstumpfen und dergleichen auf Werken der Skulptur angebracht sieht, und an den Leib geschlossene Arme, als Gewand, das den Beinen stellenweise Verbindung und Halt giebt. Die Shakespeareschen Charaktere dagegen sind in völlig freier Bewegung, haben ihren Schwerpunkt und ihren ganzen Halt in sich selbst; jene sind der Skulptur nachgeahmte Menschen, wie der steinerne Gast einer ist; von ihrer Basis herabgestiegene Statuen, die die Schwere des Stoffes mit in die Bewegung nehmen, sich daher schwer und massiv bewegen, ohne Blick und ohne die Haut durchscheinendes Blut. Auch dies ist für die neuere dramatische Kunst eine stoffartige Wirkung, ein überwundenes Moment, eine Crudität, wie eine unorganische Hautbedeckung, wie ein Schuppenpanzer, wie die Schale eines Tieres. — Die Entgegensetzung des Substanziellen und Subjektiven in der antiken und romantischen (Shakespeare) Kunst bei Hegel kommt am Ende darauf hinaus, daß die Alten ihre Tragödie in der Mitte anfangen, Shakespeare dagegen die ganze Handlung vor unseren Augen vorbeigehen läßt. Dies kam aber zum großen Teile mit daher, daß die Stoffe der alten Tragiker in der Regel ihrem Publikum bekannt waren, und dieses eigentlich gar keiner Exposition bedurfte. Hätten die antiken Tragiker ebenfalls von vorn beginnen müssen, so wäre der Unterschied ein kleiner oder gar keiner gewesen. Denn auch die von den Tragikern hauptsächlich benutzten Sagen beginnen mit einem subjektiven Gliede; z. B. Lajus im Trunke die Warnung des Orakels vergessend, handelt nicht in sittlichem Pathos, vielmehr ist er im tierischen Rausche weiter davon entfernt, als Lear in seiner kindischen Wunderlichkeit. Agamemnon, der das Reh der Diana erlegt, kann darin auch kein sittliches Pathos vorschützen. Daß es aber Hegel bloß um den ersten Zug im Spiele zu thun ist, zeigt sich, wo er sagt, der Held, der im Pathos begonnen, werde im weiteren Verlaufe auch schuldig durch Leidenschaft. Nun werden viele romantische Stoffe solche Einzelhandlungen in sich haben, die ein sittliches Pathos für sich haben; wenn man nun die Handlung der ganzen Tragödie damit begönne, so wäre es dann

ja dasselbe; z. B. wenn Romeo und Julia damit begönnen, wo Capulet ihr den Paris geben will. Dazu hatte er nach der Sitte der Zeit ein Recht; sie aber hätten in ihrer schon eingegangenen Ehe auch eines. — Wenn Hegel (3, 570) das Hineinlegen des Zwiespaltes in ein und dasselbe Individuum mißlich nennt, „weil die Zerissenheit in entgegengesetzte Interessen zum Teil ihren Grund in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes habe, zum Teil in Schwäche und Unreifheit" — so legt dennoch Shakespeare in der Regel die Faktoren des Widerspruches in seine Helden. Davon ist aber gar nicht die notwendige Folge, daß der Held ein schwankender Charakter wird, im Gegenteile nehmen seine Helden ihr vornehmstes Interesse daher. Übrigens ist es nicht in der Natur oder doch nur als Ausnahme, daß in einem Menschen zwei völlig gleich starke Leidenschaften vorhanden sein können. Die stärkere hat dann die schwächere (auch das Gewissen kann Leidenschaft sein) als ein nicht überwundenes, aber stets unterdrücktes Moment in sich. Zu vergleichen einem Menschen, der den Wolf an sich preßt, damit dieser ihn nicht verletzen kann, ihn nicht losläßt, aber auch ihn nicht erdrücken kann. So werden die beiden Kämpfer in der Umschlingung zugleich matt, und der Tod naht als ein Befreier. Daß der Held auch das sich seinem Wollen Entgegengesetzte solchergestalt in sich hat, es nicht übergreifen läßt, es aber auch nicht überwinden kann, das ist's, was ein Gefühl, aus Mitleid und Bewunderung gemischt, in uns erweckt.

Explikation der Charaktere.

— Entwickelung im richtigen und dramatischen Sinne ist Herauswickelung, Entfaltung des schon Vorhandenen, welches durch den Vorgang nicht gemacht, nur gezeigt wird. Weder Shylock noch Porzia z. B. zeigen das Werden eines Charakters. Es tritt nur allmählich ans Licht, was sie sind, es ändert sich aber nichts an ihnen. Porzia ist deshalb eine so hinreißend schöne Gestalt, weil sie nicht erhitzt, getrübt oder sonst alteriert wird. In ihrem heiteren Sichgleichbleiben ist etwas Seliges. — Selbst im Macbeth, wo eine Entwickelung am sichtbarsten, scheint es gar nicht darauf angelegt, und er-

kennt man sie nur aus Anmerkungen wie: „verloren hab' ich fast den Sinn der Furcht" und „sie hätte ein andermal sterben können". — Bei Desdemona, Cordelia, Ophelia ist es, als hätte die auch nur momentan entstellende Macht des starken Affektes keine Gewalt über sie. Sie sind wie Kinder, die gar die Schrecklichkeit ihres Schicksales nicht kennen, nicht begreifen. Im Romeo ist schon in der Gartenszene die Liebe in voller Blüte. Shakespeare hat sich keine Mühe gegeben, eine Steigerung hineinzubringen, noch weniger ein Werden der Charaktere gezeigt. Julia betrügt den Vater, aber es ist bloß momentane Notwehr, es geschieht dadurch keine Änderung in ihrem Wesen; es wird nicht etwa eine Lügnerin von Fach oder dergleichen aus ihr, es kommt nur die ungeheure Biegsamkeit und Schnellkraft der weiblichen Natur in ihrem Thun zu Tage. Noch weit sprechender ist Gretchen im Faust, die unglücklich, aber außerdem noch ganz dasselbe Wesen ist wie im Anfange, ebenso naiv und sozusagen unschuldig. Ja, auch im Lear ist es nur eine sozusagen körperliche Krankheit, die wir wachsen sehen; der eigentliche Mensch wird nur matter, schwächer, sonst nicht anders. — Hier möchte ich wohl meinem Hauptfehler auf den Grund gekommen sein. Ich will das im Drama machen, was das Drama am wenigsten zuläßt. Wie kann man einen Charakter darin darstellen als einen werdenden! Man müßte ihn auf jeder neuen Stufe durch alle seine Verhältnisse durchnehmen. Das geht höchstens im psychologischen Roman, in welchem die Charakterdarstellung bereits das Gebiet der eigentlichen Poesie verläßt. Der sogenannte Reichtum des Charakters ist gar nicht zu ermöglichen, wenn es nicht derselbe Mensch ist, den wir in den verschiedenen Verhältnissen sahen; deshalb hat eben Shakespeare die Leidenschaft mit dem betreffenden Menschen sozusagen identifiziert. Nun denke man sich, Shakespeare hätte sich darauf kapriziert, zu zeigen, wie Hamlet aus einem gesunden Menschen ein sieder wird, statt plastisch den fixierten Moment darzustellen, in dem die schönste Fülle erreicht ist. Also kein Anderswerden, kein allmähliches Umbilden und Neuentstehen der Charaktere im Drama, was mehr ein psychologisches Problem für den Verstand wäre. Macbeth wird grenzenlos unglücklich, lebens-

satt, wenn auch vor dem Jenseits zurückschaudernd, stumpf, fühllos; das alles aber ändert an seinem ursprünglichen Charakter nichts; sowie ein müder Mensch nicht ein schwacher Mensch überhaupt geworden ist. Ein Gesicht kann faltig, die schwarzen Haare weiß werden, die schwarzen Augen einsinken und ihr Feuer verlieren, aber es wird kein anderes Gesicht. — —

Merkmale der poetischen Darstellung.

Die Prosa kann dem schnellsten mimischen Wechsel, wie die Mimik dem rapidesten Wechsel von Gefühlen und Vorstellungen folgen, die Poesie nicht. Sie fordert ein längeres Verweilen, ein gewisses Behagen, ihre Musik muß ausklingen. Der beste Versifikator versuche es mit Emilia Galotti. Nathan kann als Warnungsbeispiel gelten. Das Zackige, Haltungslose, Hastige macht einem physisch weh. Es ist, als wollte man genau in demselben Mouvement singen wie sprechen. — Im relativ ruhigen Zustande allein kann sich die individuelle Existenz, die Persönlichkeit in ihrem habituellen Gehaben zeigen. Gut ist es daher, wenn man das Handeln nicht aus einem hohen Grade von Affekt herleiten muß. In der Emilia Galotti geht das meiste aus sozusagen perennierenden Affekten hervor; daher kommt, mit Shakespeare verglichen, die relative Armut und Abstraktheit der Charaktere in diesem Stücke. Ein beständiges Laden der Figuren mit Affekten und Losdrücken oder Platzen derselben — das läßt keine Ruhe, kein poetisches Behagen aufkommen. Der Autor, wie seine Figuren sind dadurch beständig absorbiert und nie gemütlich bei sich, sozusagen nie zuhause, sondern immer auf der Jagd, immer in Geschäftsbewegung, die sie nicht zu sich kommen läßt. Wenn Lessing die Helden der tragédie classique hagere Gerippe von Leidenschaften und Lastern nennt, so paßt der Ausdruck personifizierter Affekte nicht minder auf die Personen seiner Emilia. Diese selbst tritt gleich in vollem Affekte auf. Das ist gewiß ebensowenig ein wahres Bild des Lebens, als poetisch. Überhaupt ist diese abstrakte Armut der Personen eine notwendige Folge der sogenannten Einheiten, der Straffheit oder, wie Ed. Devrient es nennt, der Knappheit der Handlung. Auch das Kombinationsdrama wird stets an dieser

Misère leiden. Zum Reichtum der Gestalten hilft nicht allein der Reichtum und die Mannigfaltigkeit ihrer Verhältnisse zu anderen Gestalten, auch die charakteristische Mannigfaltigkeit der Lokalitäten, in denen wir sie auftreten sehen, wird uns zu einem Momente ihrer selbst. Zur Julia gehört die Sommernacht, wie der Ball und Lorenzos Zelle und die Familiengruft; zu unserem Gedächtnisbilde des alten Lear ist Heide und Sturm, der Blitz, Donner, Regen, Hürde, ja die Fackel Glosters, zu Glosters die vermeinte Klippe bei Dover wesentlich. In unserem Bilde Hamlets sind die dunkeln Vorstellungen der Frostmitternacht, Terrasse, Klippe, heilige Zeit, Hahnschrei, Komödie, Gottesacker von größerer Gewalt, als wir meinen: und die Ophelia wäre nicht diese Ophelia, ohne den Weidenbaum, dem der Bach spiegelnd sein graues Laub zeigt, ohne den phantastischen Blumenschmuck, ohne ihr Schweben über der tödlichen Tiefe, das Singen alter Weisen, „als ob sie nicht die eigene Not begriffe" u. s. w. Wenn die Franzosen ihre Stoffe von dergleichen Spezialitäten erst reinigen mußten, so hielten sie für nötig, die Eindrücke aus ihrem Mutterboden zu reißen und in die Luft zu hängen; für nötig, den Gedanken von seiner Poesie zu trennen; denn jene dunkeln Vorstellungen sind eben der unendliche Gehalt der wahren, d. h. der naiven Poesie, zum Unterschiede von der sentimentalen, die ihrer inneren Natur nach mehr Rhetorik ist als Poesie. Durch diese dunkeln Vorstellungen, welche auch der Charakter der Diktion erwecken hilft, erhält ein Stück seine eigentümliche und wesentliche Atmosphäre. Wie malt z. B. die Diktion des Kaufmannes, Romeos u. s. w. das italienische, die des Hamlet, Macbeth, Lear das nordische Klima. Dort dehnen sich all unsere Gefühle, unsere Seele selbst aus unter dem Einflusse der belebenden Wärme des heiteren Himmels, hier ziehen sie sich unter der Wirkung des naßkalten Nebels zusammen. — — Der Affekt ist es eigentlich, was die Gestalt vereinzelt, d. h. in Momente zerlegt. Man muß die Personen mehr aus ihrer Totalität, aus der Notwendigkeit ihres Wesens, nicht aus einer Erregung, die so ihnen aufgezwungen ist, daß sie eben nur in diesem einen zufälligen Falle so zu handeln fähig erscheinen, man muß sie

mehr aus der Notwendigkeit ihres Charakters handeln lassen, als aus eigentlichem Affekte. Der Affekt ist nur dann brauchbar, wenn er als Diener des Charakters, als erhitzter, natürlicher Zustand des Charakters, der Leidenschaft, oder wenn er im Dienste des Gewissens gegen sie auftritt, so z. B. wenn Macbeth sich verrät. Das tragische Leiden ist ein Zustand, in welchem Leidenschaft und Gewissen zugleich, aber nicht in einzelnen Akten thätig sind, entweder die Leidenschaft oder das Gewissen als nicht überwundener, aber gebundener Gegner. —

Die Handlung und die Charaktere im Drama.

Die ganze Handlung, mit Situation, ist sozusagen in charakteristisches Ausleben der Personen zu verwandeln. Man betrachte Bilder, wie die Gesegnete, den Zinsgroschen von Tizian, die Cäcilie von Rafael, hier ist das ganze Bild zu Gestalten geworden, die Handlung zum bloßen Ausdrucke der Gestalten. Desgleichen die Hochzeit von Kana Paolos, dessen Kreuztragung. Die Handlung darf nichts sein als Anordnung, Bewegung und Ausdruck von Gestalten, die die Handlung erst wichtig machen, nicht ihr Interesse von der Handlung nehmen. Die Gestalten sind die wirkliche Existenz, die Handlung nur eine Accidenz derselben, nur die Gelegenheitsmacherin für die Exposition der Gestalt, des Charakters, ihrer Formen und des Charakters der Bewegungen derselben. Der Dramatiker wie der Maler können nur Existenzen darstellen und ihre Verhältnisse zu einander andeuten. Es wäre Thorheit, wenn er die Andeutungen zur Hauptsache und die Darstellung zur Nebensache machen wollte. — Wenn anders Aristoteles' Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften zu reinigen, die richtige ist, so sind auch die Charaktere, d. h. die Menschen die Hauptsache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen sich an die Menschen, nicht an die Handlung. Die Handlung an sich kann nur Spannung der Neugierde oder Philanthropie erregen. Die Handlung ist nur Mittel mit, den Menschen interessant zu machen. Charakter aber ist nicht bloß Besonderheit, sondern menschliche Existenz. Der Charakterlose würde die Wirkung der Handlung neutralisieren;

ein bloß abstrakter Mensch ist gar keiner und kann unser Mitleid nicht erregen. — — Das dramatische Erfinden hat viel Ähnliches mit dem Erfinden in den bildenden Künsten. So ist, wenn der Maler den den Jakob statt des Esau segnenden Isaak malen will, der Gegenstand der Handlung gegeben, damit aber malerisch noch nichts erfunden. Denn die abstrakte Handlung hat keine, oder wenn man will, alle möglichen Gestalten zugleich, die aber der Maler nicht so brauchen kann. Er muß den charakteristischen Gehalt aus der zufälligen Handlung ausscheiden und ihn zu verkörpern trachten, d. h. er wird die abstrakte Handlung in typische Charaktere und in ihr charakteristisches Handeln verwandeln. Denn, dem Sinne gezeigt, ist der Isaak wichtiger, als was er thut; und was er thut, wird uns nur in dem Grade wichtig, als dieses Thun seine Gestalt, d. h. sein dargestelltes Wesen zeichnen und kolorieren hilft. Erst durch die charakteristischen Beziehungen wird uns das Bild der Handlung begreiflich, die an sich nichts ist. Die bloße Handlung gemalt, gesetzt man könnte sie malen, wäre gar nichts. Schon in dem Worte „segnet" ist mehr von Gestalt, d. i. Charakter, als von Handlung. Und ich möchte wohl wissen, wie Aristoteles den Gegenstand ohne Charakteristik hätte malerisch oder dramatisch versinnlichen wollen. Der Ausweg einer „charakteristischen Handlung" ist keiner; denn das Charakteristische der Handlung wird, genau besehen, immer Charakter des Handelnden sein. — Die realistische Schule hat, der idealistischen gegenüber, zu vermeiden: das Goldpapier, d. h. in Figuren das Theaterprinzen- und Romanprinzessinnenmäßige, das Übersichtige, im Dialoge das „sie sprechen wie die Bücher"; die Rhetorik, wo sie nicht hingehört, wo sie die Charakteristik und die Perspektive aufhebt; die Halbheit der Welt, die eine Seite wegläßt, die komische oder die ernste, die nüchterne und exaltierte; die Zusammengelesenheit der Motive, dafür einen idealen Bau, Entwickelung organischen Wachstumes von innen, wie bei Goethe, zu geben, dem neben der dramatischen Kraft, gegenüber Shakespeare, nur die scheinbare Naivität des Vorganges fehlt. Ein Eindruck, der unverrückt durch das Ganze geht, jedes Einzelne Mittel nur zu demselben Zweck. Die Bescheidenheit der Natur. —

Zur Behandlung des Dialogs.

Die analytische Methode des Dialoges ist auch in den Domestikenszenen bei Shakespeare. Was sie eigentlich wollen, kommt nicht sogleich zum Vorscheine; ihre Ungeschicklichkeit im Ausdrucke oder ihre Schelmerei oder beides zusammen, etwa ein absichtliches Necken der Geduld des Hörers, oder die Absicht, das endliche Ergebnis zu verstärken, macht aus dem Gegenstande eine Zeitlang eine Art Rätsel — entweder für den Zuschauer oder für eine mitspielende Person. So der Bericht Holzapfels u. s. w. an den Gouverneur über das entdeckte Bubenstück; oder wie Lanzelot Gobbo seinen Alten im Ungewissen hält, erst über das Leben seines Sohnes, dann darüber, daß er es selbst ist u. s. w. Es liegt darin noch einer von den Reizen der commedia dell' arte. Ähnlich, wenn einer gehindert wird, herauszusagen, was er will, so Pandarus, der Kellner, der von zwei Seiten bestürmt, nicht weiß, wohin sich wenden. Pistols emphatische Weise bringt den Gegenstand auch zuerst als Rätsel. — All dies gehört zugleich unter die Rubrik des Retardierens zum Behufe der Emanzipation des Dialoges vom Katechismus und des charakteristischen Auslebens der Personen, zur Methode der indirekten Behandlung. —

Das dramatische Talent.

Das dramatische Talent ist zugleich Dichtertalent und Schauspielertalent, und so lebendig beides, daß es nur für den Verstand unterscheidbar, eines im anderen ist, daß beide in gegenseitiger, innigster, ausschließlicher, in jedem einzelnen Punkte vorhandener Durchdringung wie eine und dieselbe Kraft wirken. Durch Studium und Reflexion wird das epische wie das lyrische Talent, ja, das rhetorische etwas hervorbringen können, das der Produktion des dramatischen Talentes ähnlich ist, gerade wie einzelne Partien in dieser Produktion dem epischen oder lyrischen Charakter sich annähern können, was aber doch vom innersten Kerne heraus ein anderes ist. In Shakespeare tritt zum erstenmale das dramatische Talent normal auf; die Durchdringung, die bei den alten Tragikern noch eine unvollkommene war, ist hier zum erstenmale vollständig realisiert. —

Der Gehalt des Dramas. Der künstlerische Ausdruck.

Der Gehalt des Stückes beruht auf dem Gehalte der Hauptcharaktere; wo dieser charakteristische Gehalt in Darstellung über die bloße Maschine hinauswächst, in einer affektvollen poetischen Selbstbefreiung, in kontrastvollem, lebensvollem, sich scheinbar völlig gehen lassendem Gespräche, also wo der Lebenspunkt des ganzen Bildes souverän und gewaltig aus dem Rahmen heraustritt, da ist der dramatische Genius! Der poetische Text steht mit der Aufgabe des Schauspielers in einem Antagonismus, in einem Kontraste, durch welche die Verbindung beider erst zu dem wird, was sie sein soll. Der Text nämlich ist gedankenhaft, gleichsam eine Vergeistigung des stofflichen Inhaltes; in seiner plastisch-melodischen Gedankenhaftigkeit, in den reflektierenden Bildern und Gleichnissen hat sich die poetische Gestalt ihr selbst objektiviert und steht über ihrer Situation und ihrem Zustande, solchergestalt auch der Seele des Zuschauers ihre Freiheit und Genußfähigkeit erhaltend; nun muß der Schauspieler durch seine Lebenswärme die Gestalt wieder in ihre Situation vertiefen und so gleichsam einen Körper und eine Seele schaffen zu dem Geiste, den der Dichter im Texte ihm anvertraut. Aber dieser Geist muß so beschaffen sein, daß er die individuellen Bedingungen der Möglichkeit jener völligen Einfleischung durch den Schauspieler schon in seiner sprachlichen Form besitzt; in der jedesmaligen Mundgerechtigkeit der Sätze für das Analogon der Wahrheit des betreffenden Affektes und aller Nüancen, vom Geschäftstone bis zur seelenvollsten Melodie. Darum vergißt man bei Shakespeare, wenn man ihn lieset, zuweilen über dem Verweilen beim Gehalte, dessen geistige Vertiefung zum Nachtauchen auffordert, ja, über einzelnen Charakterzügen, Witzkämpfen u. s. w. den Vorgang. Dies bei der Aufführung zu verhindern, ist Sache des Schauspielers, der sein lebendiges warmes Blut in die geistigen Geleise eindringen und darin pulsieren und die objektive Ruhe der Gedanken und des Gehaltes mit seiner subjektiven Lebensfülle durchdringen lassen muß. Der Dichter hat dafür gesorgt, daß in seinen Gedanken das mimische und naturrhetorische Moment der Aufgabe des

Schauspielers entgegenkommt. Nur darf der Dichter, um den Affekt an der theatralischen Gestalt darzustellen, nicht selbst in den Affekt hineingeraten. — Eine Hilfe zu der Ruhe, Kühle, Poesie, zur melodischen Gedankenbildlichkeit ist: das Ganze mehr zuständlich, d. h. als Darstellung von Zuständen, äußeren und inneren, resp. Leiden zu fassen; das Thathandeln der Personen ist dann nur ein Symptom des inneren Zustandes, die Existenz der Personen, ihr individuelles Sein ist die Hauptsache. — Prägnante Ausdrücke, prägnante Situationen, prägnante Zustandsbilder. Nie beschäftigt Shakespeare durch eine einzige Kraft eine einzige Kraft; wo die meiste Empfindung, da ist der meiste Geist, die üppigste Phantasie zugleich, und zwar in innigster Durchdringung. Der prägnante Ausdruck ist dann in allen Stufen da, die Metapher wird zur Aktion. — Kleine Schilderungen und epische Ausführungen, versteht sich, ganz im Geiste der naiven Poesie, sind ein Schmuck für das Drama, sie helfen zum Wechsel, stimmen die Phantasie und machen sie zum Mitdichten aufgelegt, sie tragen nicht wenig zur schließlichen Erzeugung der ästhetischen Idee bei. Muster: Schilderung des Abgrundes an der Terrasse (Hamlet), der Tiefe des Strandes vom Felsen (Lear), vor allem von Ophelias Tode, von Cordelias Rührung, wie sie den Brief Kents empfing u. s. w. Hierher gehören auch Allegorien, wie in „Was ihr wollt", wo Viola sich mit dem Bilde der Geduld vergleicht, das sie mit wenigen charakteristischen Zügen voll Melodie darstellt. — Alles ist und wird bei Shakespeare Anschauung; Ahnungen und Gewissensvorwürfe verdichten sich zu anschaubaren Geistergestalten, das Mordvorhaben zur Vision des Dolches. Der Mord selbst „schreitet" — die Schilderung der Mitternacht verweilt mehr bei dem Sichtbaren als bei Hörbarem, und nicht bei bloß abstrakter Angabe der Stimmung; die Stimmung wird indirekt genannt, indem sie durch Anschauungen geweckt wird. Stets ein plastisch Konkretes statt des abstrakten Nennens. —

Das Charakteristische des Ausdrucks.

Wenn das Charakteristische die Hauptsache sein soll, so muß die Sprache sich nicht zieren; nicht nur die Sprache der

Bildung, sondern auch die der Leidenschaften sein, das ausdrückendste, darstellendste Wort ist das rechte. Und soll die Mannigfaltigkeit durch Zusammenmischung verschiedener Stände befördert werden, so müssen die Stände auch ihre eigene Sprache sprechen, ohne weichliche Rücksicht auf Bildung. Denn Bildung ist dann eben auch nur ein dargestelltes, charakteristisches Moment und also nur den Personen zu geben, die ihrem Stande nach die Bildung vertreten. Die dramatische Poesie hat wenig schlimmere Feinde als den abgeschliffenen, gedämpften, verfeinerten, gebildet-abgeschwächten Ausdruck in der Sprache, der den Charakter der Stände und der Leidenschaften verwischt und eine schwächliche Monotonie hervorbringt. Natürlich, daß das Gemeine nicht um sein selbst willen gelten soll. — Das starke, lebensvolle Kolorit ist ohne die starken Kontraste der Stände und Charaktere auch im äußeren Ausleben nicht zu erreichen, es ist selbst ein wesentlich charakteristischer Zug der dramatischen Kunstpoesie. —

Das Indirekte.

Das Indirekte ist besonders im analytischen Gange des Gespräches anzuwenden. Im Affekte, im Halbmonologe, wo der Mensch mehr mit sich selbst oder mit seinem Affekte redet, wird er einem Mitsprecher nur indirekt antworten können, da er die Gemütsfreiheit nicht hat, sich in des anderen Gedanken und Meinung zu versetzen. Ebenso in Verstandesvertiefung, die von den Reden eines anderen, zu sehr mit sich selbst beschäftigt, nichts oder nur einzelnes vernimmt u. s. w. Es ist denkbar, daß in einem Gespräche zwei Reihen von Betrachtungen über einen Gegenstand oder von Auskläugen einer Stimmung mit schlaffer oder gar keiner Verbindung neben einander herlaufen. Solche Gespräche sind in der Wirklichkeit ebenso häufig als die Katechismusgespräche, die zwischen direkten Fragen und Antworten ohne irgend eine Freiheit sich bewegen; ja, weit häufiger, denn die letzte Art gehört eigentlich nur der Buchsprache oder der Sprache an, die wie ein Buch redet. Alle Charakterdarstellung ist um so besser, je weniger direkt, d. h. absichtlich sie ist. — Genau genommen, ist jenes Polyphonische, das poetische Freiwerden des Ge-

haltes, das scheinbare Hinauswachsen über das Gemachte, Absichtliche, des lebendigen Geistes des Dramas über seine Maschine, über seinen Körpermechanismus, wie das Banner der lodernden Flamme über die Stelle ihrer Zerstörung hinaus in die Lüfte steigend, gar nicht möglich ohne dies Indirekte des Gespräches. Ein jeder verfolgt seine Gedankenreihe und ist so das lebendigste und sprechendste Bild seiner selbst; dazwischen giebt es Berührungspunkte zweier oder mehrerer Reihen, wonach sie, wieder neu befruchtet, auseinandergehen. Dazu gehört denn auch das Moment des Abspringens von seinem Gegenstande und des wiederum sich Darüberwerfens. So entsteht eine Art Symphonie von kontrastierenden und doch einstimmenden Gedankenrhythmen. Einer oder einige sind wechselnd Zuschauer und Schauspieler, jeder ist sein eigener Hörer, sein eigenes Publikum. Es treten Pausen ein in den einzelnen Stimmen, während eine oder mehrere andere ihre Themata weiterführen. So entsteht eine harmonische Verwirrung, ein klares Durcheinander, ein einheitlichstes Mannigfaltigstes. Solche sollte man eigentlich im Drama vorzugsweise schöne Stellen nennen, denn sie sind die vollkommenst dramatischen und können zugleich die poetischsten sein, die tiefste und künstlerischste Wirkung üben. Hier pulsiert das eigentliche Herz des dramatischen Lebens. Und hier ist denn jene kühle, gedankenplastisch-melodische nachdrücklichste Ruhe der Darstellung nicht allein am Platze, sondern wesentlich gefordert, welche den Eindruck gewaltigster Kraft, die mehr durch die Möglichkeit dessen, was in ihr vorhanden ist, als durch wirkliche Entfaltung ihre Energie ausübt und imponiert, ohne zu erschrecken, uns bei allen Nerven packt, ohne uns unsere Freiheit der Betrachtung zu rauben, aufs tiefste erschütternd, ohne peinlich zu werden. Diese Polyphonie ist das Mittel, das Subjektivste objektiv zu machen, indem die eine Subjektivität immer der anderen als Objekt dasteht, und indem der Zuschauer gehindert ist, seine eigene Subjektivität in die Schale einer der sich vor ihm auslebenden Subjektivitäten zu werfen. — Mit jedem Menschen geht eine Welt zur Ruh. Eine individuelle, d. h. die für dies Individuum existierte, die nur zeigt, was es von der wirklichen Welt gewahr wurde,

was es in seinem Kopfe dazu ergänzte, eine ganz andere Welt als Gott sie sieht. —

Das Komische.

— Auch das Komische im Drama muß einen allgemeinen Reflexionsgehalt haben, es muß gedankenkomisch sein, ebenso wie das Tragische aus der Region der Zufälligkeit, des einzelnen Falles in die des Typus gehoben, und so selbst Gehalt sein. Der Gehalt der Reden aus verkehrtem Scharfsinn und Tiefsinn, indem der Witz diese beiden Kräfte sozusagen spielen, agieren will und so an die Stelle der Urteilskraft tritt. Der objektive Humor ist die humoristische Betrachtung über den Weltlauf, in einen faktischen Vorgang verwandelt, gleichsam agiert wie im Tragischen durch Aktion.

Shakespeares Diktion.

Wie Shakespeares Komposition alles Unwesentliche, gemein Individuelle fortwirft und nur den gereinigten Gegenstand selbst, d. h. den faktisch dargestellten Gehalt des Stückes, die allgemeine Wahrheit eines Vorganges, das zu entfaltende, gedanken-wiedergeborene Bild eines Weltlaufes und Menschentypus, so giebt uns seine Diktion, sein Dialog, ein Analogon davon, eine Haut, wie sie jenem Körper angemessen ist; beide entsprechen der gemeinen Wirklichkeit nicht, aber sie widersprechen ihr noch weniger. Der Inhalt eines Gespräches, sei es auch ein Monolog, arbeitet in der Regel einen Hauptgedanken durch, nimmt Nebenvorstellungen in seinem Laufe mit, doch bloß vorübergehend, und kehrt jederzeit, dadurch verstärkt oder sonst modifiziert, zu dem Hauptgedanken zurück. Zuweilen nimmt die Nebenvorstellung wiederum, wie der Hauptgedanke, einen kleineren Mond von Nebenvorstellungen zu sich und wird zur kleinen Abschweifung, die wieder in den Hauptgedanken mündet, der dann desto stärker markiert wird, um ihn als solchen herauszuheben. Das umschreibende, weiterentwickelnde oder ausmalende Wiederholen des schon Gesagten oder Erzählten, entweder in seiner Totalität oder nach seinen einzelnen Teilen, ist ganz in der Natur wirklichen Gespräches. — In der Kühle und Ruhe, in dieser stärksten Abwendung

von der gemeinen Wirklichkeit wird allein die poetische Wahrheit möglich. — In Shakespeares Führung der Gespräche ist durchaus kein raffinierter Kalkül sichtbar, in der Kausalität der einzelnen Reden ebensowenig als in seinen Konzeptionen. Es hat nie den Anschein, als wenn er es darauf anlegte, geistreich zu sein; die Geistesfunken sind wie wirkliche, ungesuchte Einfälle, die ganz gelegentlich kommen. Das Jagen nach Geist, die Lust sich selbst zu hören, ist bei ihm z. B. im Hamlet nur dargestellter Charakter der poetischen Person. —

Der künstlerische dramatische Ausdruck.

Eine große Verführung vom Charakteristischen hinweg ist der Glanz und Gehalt der Sprache, das Streben danach führt ins Weite und Breite, zerstört alle naive Darstellung, denn Rhetorik und Lyrik kann nur ins Allgemeine und Breite malen, unmöglich eine Charakterentwickelung begleiten, wo immer der Zustand, die Sache die Form ändert und aus sich herausgebiert. Die Sprache muß durchaus Nebensache sein, nichts sein wollen als bloßes Darstellungsmittel, sie darf durchaus nicht so selbständig werden, daß sie dem Gegenstande als Ding für sich entgegensteht. Es ist unendlich schwer, die Sprache als bloßes bescheidenes Darstellungsmittel anzuwenden, als ein Gewand, welches der Gestalt überall enge und so passend anliegt, daß man deren Formen hindurch erkennen kann und doch nicht dünn, hastig, unplastisch, gehaltlos zu werden. Der Gedanke muß plastisch, d. h. ein Bild sein. Jene rhetorische, lyrisch-glänzende Sprache ist wie ein ins Traben gekommenes Roß, schwer aufzuhalten im Augenblicke, wo es nötig; man muß breite Übergänge machen, die zuviel Zeit und Raum einnehmen; den feineren Zügen ist sie gar nicht anpassend zu machen, und gelänge es, so würden sie ihre Bescheidenheit und das Ganze der Momente die notwendige Perspektive verlieren. Mit solcher Sprache tritt alles gleichmäßig in den Vordergrund, es ist kein Gespräch mehr, das gelehrig den Biegungen des Weges durch die Momente folgt, sondern eine große Kunstrede, aus kleineren zusammengesetzt oder in sie gegliedert. Die Rhetorik und Lyrik kann nur eine Situation und diese nur im ganzen und großen

ausführen oder darstellen, aber nicht einen bestimmten individuellen Charakter darin vertiefen. Sie ist ein Faltenmantel, der kaum die Hauptumrisse einer Gestalt durchscheinen lassen kann. Die Drapierung ist der Gestalt nicht untergeordnet; nur wo sie einfach und glatt anliegt, zeigt sie die Gestalt darunter, wo sie Falten wirft, hat sie für sich eine Gestalt, die oft kaum erraten läßt, welchen Zug die Linien des Körpers darunter nehmen. Die Natur der Sprache muß der Aufgabe des ganzen Dramas bis ins einzelne gerecht werden. Es ist schlechterdings unmöglich, in Schillerscher Sprache eine Shakespearesche Komposition auszuführen. Der Schwung, sobald er ein lyrischer wird, ist wie ein fliegender Mantel, er kann malerisch für sich sein, aber er zeigt eine Gestalt und Gebärde für sich, nicht die Umrisse und Gebärden der Person. Die Sprache wird dann zu echauffiert, sie holt zu weit aus, rennt über das Ziel hinaus, ist nie zur Zeit, wo es nötig, beim Gegenstande, der Gegenstand muß sich nach ihr richten und seine Intentionen aufgeben; sie ahmt nicht bloß den Affekt nach, sondern ist selbst im Affekt, sie macht alle Übersicht unmöglich, wie ein Baum oder Busch, der an sich sehr schön sein kann, der aber eben das verbirgt, was ich zu sehen wünsche, den Zug der Gebirge, die Perspektive und die ganze Mannigfaltigkeit einer Aussicht. Die Sprache muß stets den objektiven Gegenstand, nicht die Gefühle und Gedanken des Dichters darüber darstellen. — Besonders in Affektsteigerungen ist der Dichter in Gefahr, selbst in einen Grad von Affekt zu geraten. Dergleichen Steigerungen sind überhaupt eine schwierige Sache, nicht an sich; aber darin poetisch zu bleiben, nicht in Rhetorik zu verfallen, oder zu dünn, zu hastig zu werden, das ist schwer. Gegen die Steigerung der Situation und Charaktere im ganzen und großen läßt sich nichts sagen, sie ist notwendig, sie ist das Dramatische selbst; hier ist nur von den einzelnen lokalen Steigerungen die Rede, welche irgend ein Thun wahrscheinlicher machen sollen. Sie müssen mit Plastik und Poesie ausgestattet sein, nicht in nackter Naturform, sondern im gedanken-plastischen, gedanken-melodischen und mimischen Analogon derselben. Sonst wird das Spiel völlig zum Ernste, die Poesie zur Prosa. Wo solche

Steigerungen unentbehrlich sind, seien sie kurz, möglichst in demselben Mouvement, es steigere sich darin das plastische und gedankliche Element, der Nachdruck der Bilder und Gedanken, nicht der Rhythmus durch Zuspitzung und Atemlosigkeit des Gespräches, durch Dünnheit und Gebrochenheit der Reden; man gebe lieber die objektiven Gründe der Steigerung des wachsenden Affektes, als eine dünne, naturnackte Darstellung dieses Wachstumes, man verwandle lieber den Affekt in Leidenschaft, d. h. man lasse alles Handeln nicht aus einer Affektsteigerung, sondern aus dem Selbst des Charakters hervorgehen. Ein schönes Muster: die Spornung des Brutus durch Cassius, des Volkes durch Antonius, des Posthumus durch Giacchino, selbst die einzelnen Glieder der Hetzung Othellos durch Jago; die Steigerung des Leidens im Lear bis zum Wahnsinne, im Macbeth bis zur That u. s. w. Welche Ruhe in dieser Gewalt! Wie wenig bedarf es, Coriolan bis dahin zu steigern, wo die Tribunen ihn haben wollen. Nicht allein sind diese Steigerungen alle zum Ausmalen der Charaktere benutzt, sondern sie sind selbst durch und durch charakteristisch dargestellt. Wie charakteristisch zeigt sich die Reizbarkeit der Empfindung und die Schwäche der Leidenschaft bei Hamlet in den raschen Steigerungen bis zum höchsten Grade und dem noch schnelleren Sinken der Erregung. Hier kommen wir auf die Regel zurück, die ich schon einmal gab, daß der mittlere Durchschnitt eines Charakters schon der Positiv sein müsse, dessen Steigerung in den Komparativ und Superlativ das Stück ausmache; die Disposition muß schon sichtbar in seiner Haltung, in seinem Wesen liegen, ehe noch ein Körnchen Sauerteig aus der Situation in dasselbe hineinkommt; der Funke muß sichtbar sein, den die Situation unter der Hilfe der eigenen Natur des Feuers zur Flamme anbläset. Besser also, wir entbehren hier der Naturtreue, um der Poesie, der Haltung, des Genusses, des Gehaltes an Charakter, Plastik und Melodie des Gedankens willen. Die Unruhe, welche die Naturtreue hier wirkt, läßt nicht mit der Steigerung selbst nach, sie hindert den Genuß, die Aufmerksamkeit, die zum Verständnis nötig ist, noch lange nachher. Der Zuschauer muß sich selbst erholen, ehe er zur Weiteraufnahme fähig wird.

Deshalb thut Shakespeare, wo solche Steigerung mit dem Gipfelpunkte einer That nicht zu umgehen war, alles, was möglich ist, durch das diesem Folgende diese Erholung zu befördern und abzuwarten, indem er dem Zuschauer durch eine Person des Dramas den Affekt, die Empörung u. s. w. von der Lunge lostoben läßt oder sonst auf zweckmäßige Weise retardiert. — Es muß mehr auf die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Steigerung des ganzen Vorganges in Situation und Charakteren gewendet werden, als auf die einzelnen, die nicht selbst jene ausmachen, wie sich Spannung und Interesse an das Große und Ganze knüpfen sollen, nicht an das Kleine und Einzelne. —

Allgemeine Kunstforderungen.

Wenn wirklich die Produktion des Schönen und ihr Genuß Absicht und Zweck der Kunst ist, so muß dem Zuschauer auch vom Dichter die Ruhe gegönnt werden, die zum Bemerken und Genießen des Schönen nötig ist. Die Ruhe und Kühle, die innere Unbeteiligtheit führt dazu. Lyrische Vertiefung, rhetorische Steigerung, zu großer Wirklichkeitsschein heben diese Ruhe und Kühle vor allem auf; man enthalte sich ihrer, sonst singt man einem etwas vor und hält ihm die Ohren dabei zu. — Die alten klassischen Komponisten entwickeln einen Gedanken so reich, sie sprechen ihn so beredt aus; lassen ihn ausschwellen und ausklingen, sie reihen eine Menge besonderer Gedanken aneinander; die neueren wissen oft keinen einzelnen zu verwerten, aber auch keinen verwertbaren zu erfinden. — Man muß nur den Gedanken ein für allemal aufgeben, vollständigste Illusion zu erzwingen. Die Schönheit existiert für Phantasie und Verstand; auf diese beiden Vermögen und ihre Befriedigung muß daher vor allem gedacht werden, wobei nur das Wahrheits- und das sittliche Gefühl nicht beleidigt werden darf, sondern im Gegenteile befriedigt werden muß. Unmittelbar wende man sich an keine andere Kraft im Menschen, als an diese beiden Agenten in Sachen der Kunst. Was beide, Phantasie und Verstand zugleich befriedigt, das ist der bildliche Gedanke; jede Metapher ist ein solcher im kleinsten Raume; ganze Szenen, wenigstens Reden, können ein aus-

geführter, gegliederter bildlicher Gedanke sein, uneigentlicher Ausdruck in Aktion; und am Ende ist das ganze Stück nur eine große, reichgegliederte Metapher, der Gehalt, der Gedanke in ein Faktum eingekleidet, das gegenwärtig vor unseren Augen sich entwickelt; der bildliche Körper des Gedankens des Stückes. Die Natürlichkeit und Wirklichkeit darf nie so weit getrieben werden, daß wir sie nicht mehr mit dem klaren Bewußtsein anschauten, sie sei nur Nachahmung. — Die Disposition des Verstandes aber im Geiste poetischer Behandlung muß durch Phantasie emanzipiert werden; ein Ausbrüten des Verstandeseies durch die Phantasie; ein allmähliches Herauslocken des Bären. — Die nackte Sprache des Verstandes ist so wenig zu dulden, als die nackte Sprache der Empfindung. — Wenn sich nicht jede Suite und jedes Stück Vorgang genugsam eintieft, so wird einem schwindlig, und das Ganze gleicht einem phantastischen Traume. — — Um ungebrochene Verse und damit Fluß und Geschmeidigkeit zu gewinnen, ein Analogon des gleichmäßigen, schaukelnden poetischen Flusses, braucht Shakespeare Dehn- und Füllworte, namentlich Epitheta, selbst Tautologien, wie „unser Blut und Rang" u. s. w. Dergleichen giebt dann dem Ausdrucke auch Würde, Breite, Nachdruck und Wucht, Fülle, hilft ungemein zur Klarheit und giebt dabei zuweilen den Schein prägnanter Gedrängtheit. Und ich glaube, hier ist ein Hauptmittel der Kühle und Ruhe, der objektiven Repräsentation bei Nachdruck und Kraft; dessen, was ich gewöhnlich das Unlyrische, Nichtinnerliche zu nennen pflege. So wird eine gedrängte Disposition künstlerisch ausgeführt. So ist z. B. die Expositionsszene des Lear eine repräsentierend breite, plastische, gedankenreiche, nach- und ausdrucksvolle, mehr oder weniger emphatische, metrisierte Prosa. Ein Muster ruhiger Steigerung ist das Gespräch Lears mit Kent, das mit dessen Verbannung endet, und zwischen dessen Anfang und Fortgang, als Parenthese, eine Rede an die Schwiegersöhne, die Übertragung enthaltend, eingeschoben ist. Der Fortgang hat nun gleichsam eine dialogische Motivierung. — Im Lear ist nichts, als die großen, unzerspaltenen Naturmotive, die größten Formen der Pietät und Impietät. Nichts ist hereingeborgt, aber auch nichts, was in dem einfach großen

Verhältnisse liegt, ist blind geblieben. Keine Maschinerie, als der einfache, große Ideal-Kausalnexus. Die Hauptsache immer dabei die Kritik des psychologisch-ethischen Charaktertypus, d. h. die Beleuchtung und Beurteilung sowohl des Guten, Schönen und Vorteilhaften, als des Üblen, Unschönen und Gefährlichen desselben, die Fabel ein ethisches Muster und Warnungsbild zugleich. —

Shakespeare und Plutarch.

— Es ist äußerst belehrend, die Biographie Plutarchs und Shakespeares Coriolan daneben zu studieren. Wahr ist es, Plutarchs Biographien sind zur dramatischen Behandlung im Geiste Shakespeares ebenso fertig gemacht als die Novellen. Was diese römischen Tragödien Shakespeares so solid und objektiv, so gesund und poetisch wahr, d. h. in sich selbst begründet und übereinstimmend macht, was sie und ihre Charaktere so selbständig vom Dichter abgelöset hinstellt, das ist, daß Shakespeare die Tragödien aus dem Geiste und der ganzen Anschauungsweise Plutarchs sozusagen herausdichtet, worin er gerade den entgegengesetzten Weg unserer Zeit einschlägt, die immer die Gegenwart in ihre Stoffe hineingreifen läßt und darin eben das Interesse und den Reiz gefunden zu haben meint. Es ist wunderbar, wie Shakespeare eben nur die Biographie Coriolans bei Plutarch in einen schauspielerischen Vorgang umgesetzt hat, wie er den ganzen Charakter, die Individualität und die Verhältnisse desselben aus dem Plutarch genommen und von seinem eigenen nichts dazu gethan hat, als die künstlerische Bewältigung. Ebenso den historischen Boden. Es ist in der ganzen Biographie nichts, was im Drama nicht herauskäme, im ganzen Drama nichts, was nicht schon in der Biographie enthalten wäre; selbst die Gedanken, die er mit den Gestalten, als ihre Gedanken, denkt. Alle Reden des Stückes haben zum Hauptzwecke den typischen Charakter eingefleischt, sinnlich gegenwärtig darzustellen, sein Gutes und Schlimmes, sein pro und contra kritisch zu diskutieren und zu beleuchten. Es ist eine fortlaufende Betrachtung und Kritik des Coriolancharakters; das Detail ist so, daß dieser Charakter sich darin in allen seinen Zügen auslebt, und

all dies ist nichts als Ausführung des Urteils Plutarchs über diesen Charaktertypus. So z. B. im Gespräche zwischen Mutter und Sohn, trifft die Mutter mit Lob die guten Seiten, die er hat, und markiert diejenigen, die ihm fehlen. Ebenso in den Volksszenen. Shakespeare sieht die Dinge der antiken Welt lediglich mit dem Auge des antiken Betrachters, Darstellers und Beurteilers an und giebt ihnen nur die unmittelbare Gegenwärtigkeit und lebendige Bewegung vor unseren Augen. Er selbst verhält sich ganz naiv zu seiner Darstellung und zu ihrem Produkte. — Man sollte denken, diese Weise, die durch die besten Werke Shakespeares als der Grundzug seiner Behandlungsweise durchzieht, müßte er von den Alten und besonders vom Plutarch gelernt haben. Wie Plutarch sein Werk Parallelen nannte, so könnte Shakespeare die seinen ebenso nennen. Die Ähnlichkeit ist mir am meisten bei Gelegenheit der Parallele des Pelopidas und Marcellus aufgefallen. „Beide opferten sich, ihr Blut ohne einige Not verspritzend, wo gerade die Erhaltung und die Wirksamkeit solcher Hauptleute an der Zeit war. Daher wir, dieser Verwandtschaft willen, ihr Leben in gegenseitige Beziehung gestellt haben." — Hier kommt der Unterschied der antiken und der modernen Welt recht deutlich zur Erscheinung; wir haben Gefühle für die Dinge, die sogenannte Begeisterung, wo die Alten das nüchterne, durch Gefühlserregung unverrückte Urteil haben. Schiller, der beste Repräsentant unserer Zeit, stellt sich uns begeistert katholisch dar, wo er den Katholizismus darstellen will; er wird begeisterter Heide, um das Heidentum zu genießen und es uns genießen zu lassen, Wallensteinscher Reiter, Schwärmer, und wer weiß was alles, wo die Alten und Shakespeare sie selbst bleiben, und diese Gestalten, abgelöset von sich, an das Maß ihres unbestechlichen Urteiles halten. Kurz, Schillers Darstellung einer Person und Sache ist nichts anderes, als Darstellung der Begeisterung für dieselbe, in die er sich künstlich hineinversetzt hat, um seinen Zuschauer und Leser hineinzuversetzen. Nicht die Person oder Sache selbst, nicht die Wahrheit des Lebens giebt er uns; er giebt uns nur den Nimbus, mit welchem er jene umgiebt, den schönen Schein, der nicht sie selbst sind, sondern in die er sie ein-

gehüllt hat. Darin liegt eine große Gefahr; denn wie die Weise der Alten uns die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch Erfahrung kennen lernen konnten, mitteilt und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schillerschen unser Irrtum, werden unsere jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit und was das Schlimmste, ungerecht; so daß die Humanitätssaat sich endlich in ihr Gegenteil verwandelt. — Wir finden in der Darstellung des Coriolan, wie des Volkes, lediglich das Urteil Plutarchs über beide. Das Urteil über die Weise des Volkes, wie Shakespeare sie gefaßt, enthalten auch andere Biographien Plutarchs, z. B. Fabius. Sollte denn unter den Biographien Plutarchs, die Shakespeare nicht benutzt hat, nicht noch eine sein, welche einen Typus von größerem Umfange, der schauspielerischen und poetischen Gehalt hat und zugleich ein tragisches Schicksal behandelt? Ich denke doch. So sieht z. B. die Geschichte des Tiberius Gracchus sehr danach aus, eine solche zu sein. Ich will sehen, mir die Plutarchsche Biographie desselben zu verschaffen. — Die Schillersche Methode, die Leidenschaft und den Affekt, die in dem Helden dargestellt werden sollen, in sich selbst, im Autor und im Zuschauer zu erwecken, darf nicht gewählt werden; dem widerstrebt alles, was wir bis jetzt über die Methode unserer Behandlung aufgezeichnet haben. — Mitleid, Übermaß von Mitleid scheint mir die Leidenschaft, die Gracchus schuldig macht. Der Mensch macht ihn zum schlechten Staatsbürger. Wenn er an seiner Sache und ihrem Rechte, d. h. hier am Erfolge verzweifelt, aber in seiner Mannheit gezwungen ist, sie auszufechten, so kann er in seiner Schuld und in seinem Leiden, beides zugleich, imposant und liebenswürdig sein. — Das Stück dürfte nichts weiter sein, als die Biographie, Darstellung des Typus im Ausleben, und darin und in den Reden eigentlich weiter nichts, als die Kritik dieses Charakters, und zwar als Plutarchs Kritik dieses Charakters. — „Solche Menschen nehmen kein gutes Ende", wie der Mönch sagt, als die desparate Natur, die tragische Anlage Romeos schon bei der

Verbannung drohend ausbricht. — — Was in Shakespeares Coriolan zunächst auffällt, ist die gewaltsame Drängung der Handlung in der Zeit. In keinem anderen seiner Stücke ist er darin so weit gegangen. So mit den Vorbereitungen zum Konsulwerden, wenn die Tribunen den Ädil instruieren, wie er das Volk bearbeiten soll, und der Ädil abgeht und nach vierzehn Jamben mit dem nach Ordre bearbeiteten Volke schon wieder zurückkommt. Desgleichen besonders auch in der Kriegsexposition im ersten Akte. Es währt im Coriolan länger als irgendwo bei Shakespeare, bis die Handlung ins Rollen und der Zuschauer in das Interesse für dieselbe kommt. — Wie vermeidet Shakespeare in der Szene Coriolans mit der Mutter, wo sie ihn bewegt ums Konsulat zu werben, das pro und contra dem Coriolan in den Mund zu legen, so daß die beiden Ansichten miteinander stritten, dann wären die Personen Nebensache geworden, die dramatische Poesie eine rhetorische Übung, und die Debatte hätte, unnütz für den Vorgang, dem Vorgange zuviel Raum entzogen. So spricht nun Volumnia das pro und contra zugleich aus und wird dadurch Szenenheldin. Eine eigentliche Debatte hätte beide Sprecher in Ruhe versetzt und wäre ein bloßer Tausch von Reflexionen geworden; etwas dem Ähnliches ist die Überredeszene des Terzky in Wallensteins Tod. — Volumnia spricht, indem sie sein Wesen tadelt, zugleich ihre Freude und ihren Stolz an und auf dies Wesen des Sohnes aus. Wie eine Lehrerin der Schauspielkunst spielt sie ihm die Szene vor, die er spielen soll. Dadurch dringt die Intention ihrer Rede zum sinnlichsten Ausdrucke vor, sie wird mehr als bloße Belehrung, sie wird Aktion. Der Gedanke gestikuliert. — Das Mitleid wäre für Gracchus nicht primitiv genug. Er müßte humaner, politisch-sozialer Enthusiast sein. — Dieser Idealistentypus hat etwas Sanguinisches, ja, man möchte sagen, bis zur Wundergläubigkeit. — Seine Wünsche nimmt er für Versprechungen Gottes und glaubt, mit ihm rechten zu können, wenn die Dinge sich nicht seinen Wünschen bequemen, bis ihm die Wahrheit aufgeht, vielmehr, bis er, von der Schuld gepackt, sie sich nicht mehr verblenden kann. Man müßte diesen Idealistentypus auf sein Primitivstes verfolgen. —

Der tragische Widerspruch.

Man könnte sagen: das Material eines Stückes sei die Vergleichung des Handelns in einer gegebenen Situation mit einer gegebenen Natur, mit dem Handeln, welches die Situation von ihr fordert. Also im Tragischen eine Natur in eine Situation gestellt, der sie nicht gewachsen ist, da diese gegebene Natur eben das nicht kann, was die Situation von ihr fordert, also ein tragischer Charakter ist. Dieser tragische Charakter wird nun in seiner typischen Allgemeinheit genommen, wo er nicht einen Menschen, sondern eine menschliche Charakterform bedeutet, wie wiederum eben diese gegebene Situation typisch für eine ganze Kategorie ähnlicher Situationen dasteht. Der Gehalt der Tragödie ist nun die Unangemessenheit dieser typischen Charakterform in Rücksicht der Forderungen dieser typischen Situation. Das Schöne, Große und relativ Gute, das Zweckmäßige dieser Charakterform wird lobend herausgehoben und ist das, was das angenehme Ingredienz der tragischen Stimmung, oder wenn man will, des gemischten Affektes ist, dessen Erwartung und allmähliche Steigerung der nächste Zweck des Tragikers, veranlaßt; das Zweckwidrige der betreffenden Charakterform trifft der Tadel in Warnung, Vorwurf, Drohung und Betrachtung und giebt so das unangenehme Ingredienz. Diese Kritik nicht als ruhige Betrachtung in Wechselreden, sondern in eine spannende Handlung verwandelt, mit charakteristischem, mehr oder weniger affektvollem Gespräche; was wir sehen mit unseren Sinnen, müssen wir zugleich auch hören; die Schuld ist das, oder geht aus dem hervor, was als das Unzweckmäßige in dieser Charakterform dieser typischen Situation gegenüber markiert wird; das Leiden ist das Produkt jener Unangemessenheit, des unauflöslichen Widerspruches von der Richtung der Natur und den Forderungen der Situation, der Ausgang endlich ist der Abschluß der Steigerung dieses Widerspruches durch den Tod, das Ende des kausalen und idealen Nexus, welcher diese in unmittelbar gegenwärtiges Handeln und Leiden umgesetzte psychologisch-moralische Betrachtung vollends zu einem Exempel zur Selbstkenntnis und Warnung für den Zuschauer

und Leser macht. — Das angenehme Ingredienz muß das unangenehme überwiegen, ohne es zu verdunkeln; am leichtesten wird dies dadurch erreicht, daß die tragische Anlage eben nur ein Zuviel desjenigen ist, oder eben das an der unrechten Stelle und zu unrechter Zeit, was uns an dem Helden gefällt, so daß es unserer Phantasie und Sinnlichkeit gefällt, indem es unseren Verstand zur Mißbilligung bewegt. Die schauspielerische Figur muß an dieser Spannung hängen: Wird er seine tragische Charakteranlage ganz oder teilweise besiegen oder nicht? So ist im Coriolan die Spannung an diese tragische Charakteranlage gebunden; wir wünschen, er möge sie besiegen, weil wir sein Glück wünschen, wir wünschen aber auch, er möge derselbe bleiben, der er ist, der Mann, den die Natur so aus dem Ganzen schuf, weil uns dieser Mann, aus dem Ganzen geschaffen, gefällt. — So verfährt der realistische Dichter; er reinigt die typische, allgemeine Bedeutung, den Gehalt eines Vorganges aus der gemeinen Wirklichkeit, von allem Zufälligen und diesem Gehalte Fremden, und reproduziert den Vorgang dann so, daß er wesentlich nichts anderes ist, als Einkleidung nur dieses Gehaltes, aber auch der ganzen Summe dieses Gehaltes; daß nichts im Drama ist, als dieser Gehalt, aber von diesem Gehalte auch nichts darinnen fehlt. Der idealistische Dichter dagegen nimmt eine Anekdote aus der Wirklichkeit oder erfindet eine, der er alles das abstreift, was er das Gemeine nennt, und legt nun willkürlich irgend einen Gehalt hinein oder überhaupt Gehalt. Er entwickelt nicht organisch, er trägt zusammen. Wenn des realistischen Dichters Werk aus einem Samenkorn den Baum, und zwar nur den Baum allmählich entwickelt, der in dem Samenkorne unentwickelt lag, so wächst des idealistischen Dichters Werk von außen nach innen. Nicht das Notwendige mit der Bescheidenheit der Natur, sondern das, was gefällt, das Schöne mit der Anspruchsfülle der Kunst. Dort wendet die Kunst alle Mittel auf, um als anspruchslose Natur zu erscheinen; hier die Natur alle Mittel, um als glänzende Kunst Bewunderung und Liebe zu ernten. — — Wenn Tiber als Charakterfigur, wie Coriolan, behandelt werden sollte, so müßte es die entgegengesetzte sein,

nämlich die immer vorschlagende Weichheit seiner Natur, wo seine Aufgabe Härte wäre, eine Weichheit, auf welche die Intriguanten mit Sicherheit bauen, Weichheit und Ungewalt über sich selbst.

Coriolan.

Was änderte Shakespeare an der Plutarchbiographie? Was ließ er ganz so? — Er ließ ganz so den Charakter, wie ihn Plutarch darstellte, seine tragische Mischung und den historischen Grund und Boden, aus dem er mit seinen Anlagen als ein solcher herauswachsen mußte, als er war. Diese seine Denkart geht durch die Gedanken aller Personen des Stückes, und die Kampfszenen des ersten Aktes führen sie und ihr Zubehör uns aufs gegenwärtigste und anschaulichste vor. Merkwürdig, daß die Szene, in der Coriolans Charakter, und die Szene, in welcher der historische Boden exponiert ist, ganz ebenso folgen wie in der Biographie. Die Kampfszenen sind eine Illustration zu dem Passus des 4. Kapitels der Biographie, der Coriolans Charakter exponiert. Ebenso die Volksszenen. — Statt des Auszuges des rottierten Volkes auf den heiligen Berg setzt Shakespeare den Straßenaufstand, mit dem sein Stück beginnt. In der Biographie wird Menenius vom besorgten Senate ans Volk geschickt, davon ist nichts im Stücke; die Fabel des Menenius vom Magen ist schon in der Biographie. Der Krieg mit den Volskern, die Belobung und Belehnung mit dem Namen Coriolanus, ist vollständig ins Stück aufgenommen. Ebenfalls ganz so das Verhältnis Coriolans zu Tullus Aufidius. Nur kleine Abweichungen im pragmatischen Nexus. Bei Shakespeare ist Tullus schon im Begriffe, feindlich gegen Rom auszubrechen, bei Plutarch wird erst um Coriolans Rache willen Gelegenheit zur Kriegserneuerung gemacht. Der Eintritt Coriolans ins Haus des Tullus ganz wie in der Biographie. Und so endet auch das Stück, wie es begann, als schauspielerisch-poetische Illustration dessen in Coriolans Natur, was sein tragisches Schicksal im Leiden und im Ausgange notwendig macht, was zugleich ihm unser bewunderndes Mitleid sichert und uns den Ruf auslockt: Daß er doch das, was er war, nicht zu sehr gewesen wäre, nicht so sehr, daß er daran

untergehen mußte! Und doch — wäre er es nicht so sehr gewesen, würde er uns nicht so wohl gefallen haben. Also der Inhalt, die Absicht einer Tragödie: uns ein handelnd und leidend gegenwärtiges, poetisch-schauspielerisches Bild eines Menschentypus zu geben, das um seines Poetischen und Schauspielerischen willen uns gefällt, ein solches Bild eines solchen Typus, der als sein Selbstverderber uns genugsam gefällt, um trotz dieses, ja, um dieses Selbstverderbens willen, einige Stunden lang ein angenehmer Gegenstand unserer teilnehmenden Betrachtung und eine Lehre für uns zu sein, an der keine Absichtlichkeit uns verstimmt. Daß das und das, was uns wehe thut, in der Welt ist, und vielleicht sein muß, obgleich uns sein Zweck ein Rätsel — nicht daran wird der Gedanke in uns lebendig gemacht, sondern es wird gezeigt, wie Schuld und verkehrtes Handeln, wie Leidenschaft ins Verderben bringt, und zwar wird nicht das Warum als ein Rätsel, sondern als eine Vernunftnotwendigkeit in vollster Klarheit vor Augen gestellt, die wir, sowohl jenes Handeln, wie seine Motive, in einem menschlichen Typus dargestellt, der unserem Schönheitssinne gefällt, völlig billigen müssen. In dieser Hinsicht steht die Shakespearesche Tragödie als die harmonische der alten griechischen und der neueren Schillerschen gegenüber, in welchem das Tragische eine unaufgelöste Dissonanz bleibt, und ebendeshalb uns interessiert. — — — Coriolan ist seiner Natur zufolge ein Sichselbstverderber; die anderen sind nur Anlässe und Werkzeuge für ihn, sich selbst zu verletzen. Es scheint, seine tragische Anlage ist die Zornmütigkeit; er hält, wie Aristoteles, diese für Mannhaftigkeit. Man könnte meinen, Shakespeare habe Senecas Abhandlung „über den Zorn" vor sich gehabt. — Bei Gracchus müßte es Zorn aus Jugendrigorosität sein, oder auch aus Humanität. — Man könnte das Übermaß der Leidenschaften, die Unmacht des Geistes dagegen, durch welche ihre Träger ihre eigenen Verderber werden, den Zorn der betreffenden Leidenschaften nennen. Ähnlich scheint mir Seneca die Sache betrachtet zu haben; es scheint, daß er alle Leidenschaften, die den Grad der Unmacht des Geistes erreichen, unter dem Zorne versteht. Die drei Haupthandlungen

Coriolans, sein Benehmen gegen das Volk, der Racheentschluß und das Aufgeben der Rache zu seinem Untergange, gehen durchaus nicht aus einer und derselben Leidenschaft hervor: die erste aus Aristokratenübermut, die zweite aus Rachsucht, die dritte aus Pietät. Ferner zu beachten, daß diese drei Züge extreme sind. — Das, worin Shakespeare von der Biographie abgeht, ist zugleich eine Reihe schauspielerischer Effekte. So weicht die Verbannungsszene mit ihren nächst vorhergehenden Kausalgliedern ab, das weitläufig Begebenheitliche wird in Zeit und Ort zusammengezogen. Die Verbannung wird dramatisch und schauspielerisch aus dem Charakter, aus der tragischen Anlage im Charakter des Helden motiviert, das bloß Begebenheitliche der Biographie wird vielfach ignoriert. Die Situation verlangt von ihm, und er will, ihr nachgebend, das, was er seiner Natur nach nicht kann, und was, natürlich mißlingend, die Situation verschlimmert, und die Unangemessenheit des Charakters und der Situation vergrößernd, ihn notwendig zum Verderben führt. Die Begebenheit wird ganz Charakterspiel, und zwar so, daß große Spannung daran hängt, ob es Coriolan gelingen wird oder nicht, die Rolle, die er unternimmt, durchzuführen. In der Biographie ist alles gegeben, außer der Art des Werbens um das Konsulat, und daß dies die erregende erste Ursache der Verbannung ist. Er hat die Quintessenz von dem Begebenheitlichen ausgezogen, die Lücken getilgt, die Wiederholungen weggelassen. —

Allgemeine Form der Shakespeareschen Komposition.

In den meisten Tragödien Shakespeares ist eine Art Sonatenform anzutreffen, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden mit dem Gegenthema — dem anderen Faktoren des tragischen Widerspruches — in die innigste Wechselwirkung und Kontrastierung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Themas sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an- und gegeneinander ausleben läßt, worauf der dritte Teil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart. Im ersten Teile werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod sich auf den Hals

rücken, d. h. die sogenannte Verwickelung eingehen und die Spannung leidenschaftlich machen; als dritter Teil folgt die Auflösung der krampfig verschlungenen Motive, in der beruhigenden Gewißheit des Ausganges, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Rührung und Erschütterung über das sich auslebende Produkt des zweiten Teiles. Die Spannung wird zur rein-tragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleide. — Im ersten Teile exponieren sich die Faktoren des Widerspruches und ihre Verkörperungen in den Verhältnissen des Helden, im zweiten erhitzen sie sich und treffen zusammen und brauen im wilden Gegeneinanderaufsieden das Schicksal, über welches im dritten die Stimmung in Erhebung feierlich ausklingt. So sehen wir im Coriolan die erst bloß genannten Motive sich jedes für sich ausleben, im Verhältnisse Coriolans zum Volke, zum Feinde, zur Mutter, das gefährliche Er-selbst-allein-sein-wollen, sich nicht nach anderen, und in die Umstände Schickenwollen und -können; und die ebenso gefährliche Abhängigkeit von der Mutter. Jede dieser zwei Situationen allein wäre weniger gefährlich, und er könnte dabei heil bleiben; aber daß sie zusammen sind, daß die zweite ihm die Aufgabe aufzwingt, der die erste ihn unangemessen macht, das macht beide zu tragischen und führt zu Leiden und Untergang. Will er ein Mensch aus dem Ganzen sein, so muß er es auch ganz sein, will oder muß er bloß der Selbstbestimmung seiner Natur folgen, so sollte er nicht der Mutter den gewaltigen Einfluß auf ihn einräumen wollen oder müssen. Die Mutter bringt ihn dazu, sich um das Konsulat zu bewerben; das Widerstreben, die Unangemessenheit seiner Natur dabei macht, daß die Bewerbung eine vergebliche wird; seine Natur rächt sich durch das gefährliche Herausjagen alles dessen, was er gegen das Volk und ihre Rechte auf dem Herzen hat. Ginge er nun aus dem Lande und ließe die Zeit machen, die seiner Verdienste schon bedürfen wird, er bliebe heil; aber die Mutter will, er soll abbitten; das macht die Sache noch schlimmer, es ist eine neue, unmögliche Aufgabe. Die Verbannung macht, daß er seinen Feind zur Rache gegen das ihm durch seine Schuld mit feindliche Vaterland wirbt;

so wirkt sein Leiden und seine Schuld — Schuld, die wieder zum Leiden führen muß. Aber dem völligen Untergange verfällt er doch dadurch, daß er der Mutter noch einmal den allmächtigen Einfluß auf sein Wollen und Thun einräumt; dadurch wird ihm die Verbindung, die er mit seinem alten Feinde und Nebenbuhler eingegangen hat, tödlich. Wir haben also eine Reihe unlöslicher Aufgaben. Die erste stellt sein Verhältnis zur Mutter dar und was in diesem Verhältnisse von seiner eigenen Natur ist, die sich eben eine unlösbare Aufgabe stellt, so, daß er seine Natur nicht in Anschlag bringt, oder daß er dann ihrer nicht Herr wird, sie macht sein Verhältnis zum Volke unlösbar; die zweite ebenso. Nun stellt ihm sein Verhältnis zum Volke die dritte Aufgabe, die er eingeht in der Verbindung mit dem alten Feinde und Nebenbuhler; diese Aufgabe macht sein Verhältnis zur Mutter zu einer unlösbaren, die vierte, die dem Feinde gegenüber die Unterwerfung seiner Natur unter die Klugheit fordert, macht diese seine Natur unauflöslich. So ist in jedem dieser Verhältnisse nur eine Verkörperung eines Hauptzuges des Kontrastes seiner Natur. In seiner Mutter ist seine eigene Natur, aber mit der ihr Gefährliches balancierenden Gewalt über sich selbst, sein Stolz, aber in Unterordnung unter die Forderungen der Situation an die Klugheit in Handlung gesetzt, und so mit seiner Natur kontrastiert. Räumt er ihr solchen Einfluß auf sich ein, so sollte er auch ihre Natur zu der seinen machen. Er giebt dem Feinde dadurch, daß er seiner Mutter seine Rache opfert, den Vorwand zu seinem Untergange. Nach dem, was er im Dienste seines Volkes den Volkern angethan, durfte er nicht in ein freundliches Verhältnis zu diesen treten, oder mußte in diesem konsequent aushalten. So folgt aus jedem seiner Verhältnisse eine faktische Lehre. Die dargestellte, oder im Stücke ausgesprochene Kritik aber verfolgt nur sein Verhältnis zum Volke, und darin seine tragische Charakteranlage, Stolz ohne Klugheit, Stolz bis zur Verachtung der Klugheit, die dem Stolze eine so nötige, unentbehrliche Begleiterin und Führerin durchs Leben ist. Noch ist zu erwähnen, daß Coriolan der einzige Shakesperaresche tragische Held ist, der eines gewaltsamen,

unnatürlichen Todes stirbt, ohne eine Blutschuld zu haben, wie sogar der milde Brutus eine hat im Mitmorde Cäsars. —

Die innere Kritik in Shakespeares Dramen.

Sehr zu bewundern ist, wie Shakespeare die Kritik, d. h. das Urteil des einen über den anderen, oder über ihn selbst so unendlich zu variieren weiß, wie er es nicht allein in beschriebenes Handeln, Agieren, sondern in dargestelltes Handeln zu verwandeln weiß. So ist z. B. die berühmte Zwist- und Versöhnungsszene zwischen Brutus und Cassius nichts als dargestellte Kritik des anderen und seiner selbst in dem Munde der beiden Männer. Ebenso in der Hetzrede des Antonius nichts als Kritik Cäsars und seiner selbst, direkte und indirekte. Wirklich ist solche Kritik des einen über den anderen die sinnlichste und lebendigste Darstellung zugleich der Situation, des Verhältnisses jenes einen zu jenem anderen, und zugleich Charakteristik beider. So wäre die Shakespearesche Tragödie wesentlich unmittelbar und durch Aussprechen dargestellte Kritik eines anthropologisch-pragmatischen Typus, das Gute und Schöne, die Kraft u. s. w. an demselben anerkennend, das Gefährliche daran — die tragische Anlage des betreffenden Charakters — aufweisend, mit Tadel und Warnung. Die Leidenschaft und die Situation sind es, durch welche und an welchen diese tragische Anlage als Verderberin ihres Besitzers erscheint. Kein Held Shakespeares geht durch eine Situation oder eine Leidenschaft allein unter, ohne diese tragische Anlage, welche eben die Unangemessenheit der Natur des Helden ist zu der Aufgabe, welche Situation und Leidenschaft ihm stellen, und aus welcher das Leiden hervorgeht und die Schuld und schließlich der Untergang. —

Die tragische Anlage des Charakters.

Die tragische Anlage muß durchaus sinnlich erscheinen können, weil sie der Schmied des eigenen Schicksals und das schauspielerische Hauptmoment zugleich sein muß; sie darf nicht zu der theoretischen Seite des Charakters gehören, sondern zu der pragmatischen, zur sinnlichen. Wiederum, je größer der sinnlich erscheinende Kontrast zwischen dem, was die Aufgabe

von dem Helden fordert, und der Unangemessenheit seiner Natur, d. h. je stärker das sinnlich ausgeprägt ist, was diese Natur, der Aufgabe nachzukommen, unfähig macht, und zugleich je klarer, ja, bis zu sinnlicher Deutlichkeit das herausgestellt ist, was die Aufgabe fordert, und in je unmittelbarere Gegenwärtigkeit, je näher zusammengerückt in Zeit und Ort sie einander und uns zugleich auf den Hals gerückt sind, desto dramatischer. Wie ist uns eben eingeprägt, wie Coriolan sein muß, um das wütende Volk zu gewinnen, die Mutter spielt es ihm in einer kleinen Szene vor, und wie leuchtete es aus allen seinen Reden, aus denen, die den Entschluß aussprechen, daß er so sein, so reden, sich so gebärden will, wie die Mutter ihm rät, so deutlich hervor, daß er nicht so sein, nicht so reden, nicht so sich gebärden, nicht so sein und nur scheinen wollen kann, als er meint, daß er es können werde, und in welchem drastischen Kontraste steht nun sein wirkliches Sein, Reden, Sichgebärden vor dem gegenwärtigen Volke wenige Minuten später zu seinem Entschlusse, als Illustration. Ein anderer Kontrast ist oft im Richard III. zu finden, der: zwischen dem angenommenen Scheine, wie er sei, und der Wahrheit, wie er ist. Mit wie grellen Farben und starken Zügen ist uns eingetieft, wie er in Wahrheit ist, und zwar gewöhnlich unmittelbar vorher oder nachher, ehe der in ebenso lebhaften Farben und starken Zügen aufgetragene Schein sich uns repräsentiert, so z. B. das Erstaunen und der Hohn nach der gelungenen Werbung um Anna. Ein dritter Kontrast, der zwischen Sein und Schein, aber ohne Absicht, ja, ohne Wissen der Person, an der er erscheint: Ophelia. — Man sieht, daß den mehreren Verhältnissen, die Aristoteles als tragische Erfordernisse anführt, das eine Moment des Kontrastes zwischen dem Scheine und der Wahrheit oder auch des Kontrastes von einem Vorher und Nachher zu Grunde liegt, welche beide ziemlich auf einen hinauskommen, da das jetzt noch bestehende Glück, das, wie wir bereits wissen, bald zu seinem Gegenteile werden wird, sich zu diesem wie Schein zur Wahrheit verhält. Es giebt unzählige Fälle, nicht bloß im Kontraste des Wahnsinnes, in denen die Meinung einer Person von ihrer Situation im grellsten Kontraste

steht mit unserem Wissen um ihre wahre Situation. — Wie sinnlich kräftig hat Shakespeare den Kontrast zwischen Leidenschaft und Gewissen im Macbeth hingestellt durch die dargestellte Gewalt des Gewissens, durch welche die anfänglich noch stärkere Gewalt der Leidenschaft dadurch mit dargestellt ist, daß er dieselbe die Kritik des Gewissens besiegen läßt. —

Tiberius Gracchus. Shakespeares Charakteristik.

Mommsens Urteil über Gracchus stimmt mit dem meinen überein; Tiberius ein Mensch, der etwas beginnt, worauf er nicht angelegt ist, der deshalb zu weit geht und nicht weit genug. In Verfolgung seiner Aufgabe geht er zu weit, denn sein Werk ist Revolution, nicht Reform; er geht nicht weit genug, da er die Revolution nicht durchführt. Mommsen meint, die Anklage, er habe nach der Krone getrachtet, sei richtiger so gestellt: er habe nicht nach der Krone getrachtet, was er konsequenterweise hätte thun müssen, da sein Beginnen nur als Weg dazu Sinn und Berechtigung gehabt hätte. Also der Typus eines idealistischen Jünglingspolitikers, der mit der Natur stimmt und auch schauspielerisch ist, da er in der zweiten Hälfte bewußter Schauspieler dem Volke und allen gegenüber ist. Die Gestalt hätte ihr Gericht in sich selbst; es gehörte nur ein Shakespeare dazu, sie auch in der zweiten Hälfte noch imposant und interessant zu erhalten. Wirklich ist es wunderbar, wie Shakespeares Charaktere uns so imponieren können, daß wir uns der Teilnahme an ihnen nicht schämen dürfen, ohne daß er ihre Schwäche verbirgt. Besonders Hamlet ist hier ein wahres Wunder. Dieser, dem ruchlosen Könige gegenüber feig verbissene, den Frauen gegenüber so mutige und rücksichtslose, durch die Tapete und mit fremder Hand — die Güldensterne u. s. w. — meuchelnde Schwächling, im Handeln ein Nichts, im Reden und Reflektieren ein Genie, und ein eitles, dessen Hauptvergnügen es ist, sich selber reden und reflektieren und witzeln zu hören, ein schwacher, selbst im Intriguieren schwacher Intriguant; was ist es doch, das uns an diesem so gefällt? Zumal, da er selbst noch seine schwache Seite beleuchtet? Es ist doch wohl nichts anderes, als der schauspielerische Reichtum der

Rolle, der Reichtum von Tönen und die furchtbare Wucht der Situation, von der wir fühlen, daß der nicht eben ein völliger Schwächling sein muß, der ihr unterliegt. Der Dargestellte ist ein Schwächling, aber die Darstellung ist voll Kraft und reizt beständig unsere Sinnlichkeit und beschäftigt unseren Geist; am Ende ist es doch nur die Langeweile, das schwache Interesse, was uns an neueren Tragikern verdrießt und wovon wir irrig die Schuld auf die Schwäche der Helden schieben, die eigentlich in der Schwäche des Darstellers, der Darstellung liegt. Die Leerheit, das Gemachte, Abstrakte dieser Gestalten, der Katechismus, die in die Augen schlagende Absichtlichkeit in allem, besonders in kleinen Künsten, die denen eines schlechten Taschenspielers gleichen und uns nicht täuschen, da wir schon öfter gesehen und auch jetzt wiederum genau sehen, wie sie es machen. Diese Helden sind keine Ideale, sie stehen nicht über dem menschlichen Durchschnitte; das sind am Ende die Shakespeareschen auch nicht; aber die der Neueren sind nicht einmal Menschen, nicht Menschen, die Gott oder die Natur, sondern die ein Flickschneider gemacht hat, wie Kent sagt. Die Gespräche sind nicht allein uninteressante, sondern es sind gar keine Gespräche; nur ein mühselig gemachter Katechismus. Sprache, Situation, alles andere muß und darf nur den Zweck haben, die individuelle Gestalt zu zeichnen. Sowie sie zum Sprachrohre des Dichters wird, sobald sie etwas anderes thut, als sich darstellen, hört das dramatische Interesse auf; es kann uns wohl der Dichter interessieren, ja, die Schönheit der Sprache und Gedanken an sich uns gefallen, aber diese Vorzüge entschädigen uns vor der Bühne durchaus nicht für den Mangel an Darstellung der Gestalt. Das Tragische und Poetische des Stückes, alles Wirkende darin, wird erst dramatisch wirkend, wenn es völlig zur dichterisch-schauspielerischen Selbstdarstellung des individuellen Charakters geworden ist. Unsere Dichter meinen die Gestalt zur Darstellung der Situation, zur Erregung und Erhaltung der Stimmung zu benutzen, aber der Irrtum liegt darin, daß die Gestalt selbst vernichtet ist, solange sie nicht sich darstellt, daß hier die Erhaltung derselben nur ein fortwährendes, stetiges Schaffen sein kann; daß also die Dar-

stellung der Situation nur geschehen darf in und durch Darstellung der Gestalt. Jeder Pinselstrich, der nicht an der Gestalt malt, wischt von dem bereits Gemalten etwas wieder hinweg. Alles muß von der individuellen Gestalt ausgehen und wiederum auf sie ausmünden; selbst die Spannung muß an das Charakteristische der Gestalt sich knüpfen. „Wie wird er handeln? was wird er thun?" nicht „was wird ihm begegnen?" Denn dies ist die epische Spannungsformel und bezieht sich auf das Ereignis, auf die Begebenheit. Die Gestalt ist eben nichts anderes, als ihre Individualität, versteht sich, typische Individualität, denn eine andere giebt es für den Künstler nicht. Nicht das Schöne an sich gefällt, d. h. der abstrakte Gedanke des Schönen, sondern seine konkrete Darstellung, seine künstlerische Wirklichkeit, die illusorische Darstellung desselben. Schön ist nun keine einzelne Rede, kein einzelner Zug, kein einzelnes Thun u. s. w., sondern die ganze Gestalt, die Übereinstimmung der Züge zu einer illusorischen Darstellung. Daher ist die Julia schön, aber nicht die Thekla. Daher kann nur das schön sein, was wahr ist, alles andere kann nur schön sein wollen, d. h. die Absicht des Dichters verraten, etwas Schönes zu schaffen. Schönheit und Wahrheit sind der Sache nach dasselbe; nur dem Medium nach, durch das sie auf uns wirken, verschieden; Wahrheit ist die Übereinstimmung eines Reichtums von Zügen für den Verstand, Schönheit die Übereinstimmung, Einheit einer Mannigfaltigkeit für den unmittelbaren Sinn. Die eine ist das mittelbar, was die andere unmittelbar ist, daher lassen sie sich ineinander auflösen; die Übereinstimmung, welche durch öfteres Denken so geläufig wurde, daß wir sie zugleich auffassen, ist Wahrheit zur Schönheit geworden, und so kann im Kunstwerke alle Wahrheit zur Schönheit werden, wie sich alle Schönheit durch Überdenken ihrer einzelnen Momente als Wahrheit muß ausweisen können. —

Stufenfolge der Künste.

In der Stufenfolge der Künste des Raumes, der bildenden Künste, ist ein Hinstreben zu möglichster Beseelung, in der der Künste der Zeit ein Hinstreben nach immer stärkerer

Verleiblichung; beide treffen in der dramatischen Kunst, als in dem höchsten, jenem ihrem Streben erreichbaren Punkte zusammen. Baukunst, Skulptur, Malerei — Drama — Epik, Lyrik, Musik. Die bildenden Künste geben den Leib, zu welchem wir die Seele selbstthätig hinzuthun müssen, die Zeitkünste geben die Seele, zu der wir den Leib ergänzen müssen; die dramatische Kunst giebt einen beseelten Leib, eine verleiblichte Seele, Gestalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich. —

Die Darstellung des sittlichen Unwillens.

In welchem Grade ein ästhetisches Element unser Gefallen erregt, in dem Grade fördert es die poetische Illusion. Ein Moment, welches dies in hohem Grade vermag, ist die lyrische, rhetorische und dramatische Darstellung des sittlichen Unwillens. Dramatisch kommt dies besonders als ein Teil des tragischen Leidens zu seiner Geltung. Rüstige Verzweiflung, Reue, als Ausbrüche des sittlichen Unwillens gegen andere und gegen sich. Es ist ein nötiges Ingredienz, weil ohne dasselbe der leidende Mensch zum gequälten Tiere herabsänke, und ebenso, weil es von selbst zur schauspielerischen Aktion wird. Und wirklich scheint namentlich den Deutschen — eben weil sie eine gedrückte Nation waren — nichts so wohl gefallen zu haben und nach ihrem Geschmacke gewesen zu sein, als das endliche Aufbegehren des Getretenen gegen den Treter. Darin liegt zugleich ein Schein von Mut und Geradheit, und es gehört psychologisch in die ästhetische Kategorie der rüstigen Verzweiflung. Am stärksten natürlich folgt der Beifall, wenn das Schelten des Helden gegen einen Druck geht, welchen das Publikum als Nation oder sonst etwa noch kürzlich empfunden hat, den es also kennt, und der in zahllosen Associationshacken hängt, oder den es noch empfindet. Auch ein Analogon kann hier schon stark wirken. So ist es mit Ausartungen vom Sittlichen, besonders in den einfachsten Pietätsverhältnissen, weil da am wenigsten zu denken ist, z. B. bei Lears Leiden von den Töchtern. Wohl jeder Zuschauer hat irgendwo seinen Teil Druck; in den beredten Zeilen, worin der Held sich momentan von dem seinen löset, empfindet der Zuschauer eine

momentane Lösung seines eigenen Teiles. Schon Äschylos hat in seinem gefesselten Prometheus diesen Ton sehr glücklich angeschlagen. Die christliche Mythologie gewinnt ihre Gewalt über das Gemüt hauptsächlich durch den Unwillen über Christi Peiniger, den sie in uns erregt. Wo der Held den Zorn verhält, da thut ihn der Zuschauer hinzu und wird dadurch mitthätig, und durch diese Mitthätigkeit um so tiefer interessiert. Es ist nur wohl zu bedenken, daß der getretene Held nicht völlig unschuldig sein darf, er muß sein „ein Mann, der mehr leidet, als er gesündigt hat" (Lear), aber doch einer, der gesündigt hat. So geißelt und kritisiert Lear die Unnatürlichkeit seiner Töchter, und darin, ohne es zu wissen, die eigene Unnatürlichkeit, welche der seiner Töchter erst die Macht gegeben hat, ihn zu treffen. Daß wir aber dies wissen, das macht unsere Empfindung eben erst zur tragischen, das Drama des Dichters zur Tragödie. Man kann sagen: diese sittliche Entrüstung des Helden im Leiden, oder als Leiden, giebt dem Helden selbst, da er der getretene, unterliegende Teil ist, jenes Imposante, wodurch er stets über den Tretern zu stehen scheint. Aus der Fruchtbarkeit dieses ästhetischen Elementes ist wohl auch die Entwickelung der deutschen Poesie nach der revolutionären Seite zu erklären. Da ist der Bauer oder Förster, der gegen den Amtmann, der Bürger, der gegen den Minister, der Ritter, der gegen Fürst und Kaiser, der Kaiser endlich, der gegen den Papst die Sprache der sittlichen Indignation spricht, und physisch getreten, moralisch tritt; ja, gar der Mensch seinem Gotte gegenüber, von dem er Rechenschaft haben will für allerlei, was ihm in dessen Weltordnung als Unrecht erscheint. Hamlet hat sich wohl hauptsächlich durch seine sittliche Entrüstung und ihren beredten Ausdruck das Herz der damals wie Hamlet vielfältig getretenen und mutlosen deutschen Nation erworben; hier lernten Deutschlands Lyriker und Dramatiker der dargestellten Indignation Gewalt; nur vergaßen sie, daß der scheltende Held selber Schelte verdiente, oder sie glaubten, ihre Helden dürften das nicht, um nicht diese Gewalt ihrer eigenen Ausbrüche zu schwächen. Ein Element an Kraft diesem ähnlich, ist das Lob des begeisterten Mitleides, welches schon ein Recht hat, ungerecht zu

sein, überhaupt die Begeisterung des Mitleides für einen Leidenden. Diese beiden sind die hauptsächlich bewegenden Mächte der Tragödie. Sie stellen die zwei Seiten oder Ingredienzien der tragischen Stimmung, wie die Idealisten sie faßten, dar: Schmerz über das Leiden eines Menschen, Freude über die Schönheit dieses Menschen. Dabei vergaßen unsere Idealisten nur, daß auch eine Freude über die Gerechtigkeit des Lebens, eigentlich des Dichters, hinzukommen muß, um den möglichst harmonischen Eindruck hervorzubringen. Diesen findet man bei Shakespeare. Das Schöne läßt er untergehen, nicht weil es schön ist, sondern weil es selbst eine Schuld enthält. —

G. Studien aus dem Jahre 1865.*)

Objektivität der dramatischen Dichtung.

Wenn der dramatische Dichter hinter seinem Werke verschwinden soll, wie die Natur es thut, so muß er sich ihr auf das äußerste in seinem Verfahren ähnlich zu machen trachten. Welchen ihrer Eigenschaften muß er daher nacheifern? d. i. worin muß er ihr gleichen? worin nicht? Das darf er nicht nachahmen, was aus der ungeheuren Expansion und der Unendlichkeit ihres großen Dramas folgt, weil sein Werk kein unendliches sein kann, aber ein geschlossenes sein muß; das letzte wird es für uns erst sein, wenn es überhaupt sein kann, am Ende des großen Dramas. Geschlossen, d. h. es muß einen gegebenen Anfang haben, alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen müssen in das Werk fallen bis zu einer letzten Folge, die die Reihe für unser Interesse abschließt. Es liegt nun auf der Hand, daß ein Werk, welches alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen in sich enthalten soll, und dessen Vorstellungsdauer einige Stunden nicht übersteigen soll, nicht aus der Breite des Daseins geschöpft werden darf. Dazu ist das Drama des Dichters nicht, wie das der Natur, um seiner selbst, sondern um einer Versammlung von Zuschauern und Hörern willen da. Es muß also seine Motive erkennbar machen. Zugleich muß es auf die Natur des Menschen berechnet sein. Also ein Kompromiß zwischen der Wirklichkeit der Dinge und dem Wunsche des Menschen, wie sie sein möchten. Wahre Schönheit der Darstellung, Ordnung der Schicksale nach dem moralischen Gefühle. Ist nun dies der Punkt, wo die Absicht des Dichters (im Plane) in das Spiel

*) Manuskriptheft Nr. 6. gr. 8° 21 Seiten.

kommt, so muß doch die Ausführung diese Absicht wieder möglichst maskieren. Ein Stück des großen Dramas, d. h. eine Anzahl Handlungen, eine Zahl von Charakteren, aber durchsichtig und geschlossen, d. h. mit der Eigenschaft, die jenes große Drama als ein Ganzes hat, für höhere Geister; so ausgeführt, daß es, wie jenes, eine gegenwärtige, absichtslose Wirklichkeit erscheint. Also ein Stück Wirklichkeit, welchem die Gesetze der ganzen Wirklichkeit, und in der Fügung des Materiales, die Gesetze des menschlichen Geistes, der Vernunft, zu Grunde gelegt sind, denn diese Fügung liegt gewiß auch schon im Ganzen der Wirklichkeit, das wir nur nicht übersehen können. Den Charakteren und Vorgängen, dem Dialoge darf man die Absicht des selbst individuellen Dichters nicht ansehen, er muß sich zur möglichsten Objektivität ausgebildet haben, d. h. er darf seine eigenen individuellen Neigungen und Gesinnungen nicht in sein Werk hinübertragen. Zunächst darf er als Dichter gar keine individuellen Neigungen, z. B. für gewisse Arten der Charaktere, der Gegenstände, der Behandlung in sich dulden; in gleicher Unbefangenheit muß er allen diesen gegenüberstehen und nicht wählen, was er gern hat, sondern was sein Werk bedarf. Er muß jedem Stoffe gerecht zu werden versuchen, jeden Stoff nach und aus seinen eigenen Bedingungen entwickeln und besonders die Grundidee unverfälscht aus dem Stoffe nehmen, nicht willkürlich eine hineinlegen; er muß nicht seinen inneren Sinn mit dessen Individualitäten in den Stoff und das Werk einhauchen, sondern sein innerer Sinn muß lediglich das Haus des Werkes werden, der Mutterleib, in welchem der Keim sich nach seinen eigenen Bedingungen entwickelt, welcher diesem das zuführt, was dieser braucht, und das abscheidet, was ihm nicht wesentlich ist. Der Dichter darf sich nicht in das Werk, sondern er muß dieses in sich hineinbilden. Beide müssen stets voneinander losgelöset sein. —

Der parentketische Ausdruck. Die Retardation.

Es ist wunderbar, welche Fülle und Wucht der Gegenstand erhält durch die Retardation durch Parenthese in Parenthese, durch die Umschreibungen desselben; wie er eingetieft

wird, als hätten wir, wer weiß wie lange, davon sprechen gehört, wie die Rede selbst und darin die Gestalt des Redenden plastisiert wird. Erstaunlich, welche Zeit die Methode erspart, nur einen oder wenige Gedanken durch Umschreibung und Parenthese so zu entfalten, daß man meint, ein ganzes Gedankenfüllhorn geleert zu haben, eine Masse von Gegenstand, Stoff, während doch nur eine dialogische Auftreibung stattfindet. Eine Szene kann aus wenigen eigentlichen Hin- und Herreden bestehen, von denen jede einen Schritt vorwärts thut, und die dann nur durch dialogische Kunst entfaltet sind, so daß viele Glieder zu sein scheinen, wo nur wenige oder gar nur eines ist. So müßte jedem Gespräche ein aus wenigen Reden bestehender Katechismus zu Grunde gelegt werden, der das zu wissen und zu bereden unbedingt Nötige enthält. Ein auf das Allernotwendigste reduzierter Stoff, dialogisch ausgeschwellt. Der Charakter des dramatischen Dialoges ist scheinbare Abwesenheit jeder Disposition, eine Art künstlicher formeller Konstruktionslosigkeit, scheinbare Verzehrung der Form, soweit diese vom Dichter als solchem kommt, durch den Gegenstand, künstliche Einkleidung durch den Sinn. Gleichsam ein stetes Durchbrechen des unmittelbaren Sinnes durch die formelle Geregeltheit des Ausdruckes. Wie eine lebendige Hecke üppig ihr lattenes Gerüst überschwellt und überrankt und doch von dem Gerüste in gerader Linie erhalten wird. — Man muß die Kunst des Dialoges in all ihren großen und kleinen Mitteln studieren. So kann z. B. das erst noch etwas anderes bringen, als was nach Frage oder nach logischem Zusammenhange zunächst erwartet wird, Seelenzustände malen helfen. Dies läßt den lyrischen Rhythmus eines ganzen Gespräches nicht aufkommen, der undramatisch ist; es mäßigt und kühlt beständig die Spannung, wo diese zu leidenschaftlich werden könnte, wie es auch im Gegenteile dieselbe stauend vermehren kann, es giebt Gelegenheit zur Charakteristik der Personen, zur Vervollständigung der Motive, zu poetischer Ausmalung, zur Repräsentation, zur plastischen Breite und Dicke des Dialoges. Auch an sich, in Ruhe, ist es das Palladium des dramatischen Dialoges. Diese Retardation macht geistigen und poetischen Charaktergehalt möglich und erhält doch immer beim Gegen-

stande, es ist das Hauptmittel zur objektiven Ruhe und plastischen Kühle der Repräsentation. Auf dieser Kunst beruht auch hauptsächlich das Wuchtige bei Shakespeare. — Wie der dramatische Vorgang nur stilisierte Wirklichkeit ist, so soll es auch die dramatische Sprache sein. Aber so, daß ihre Wirklichkeit weniger im Einzelnen als im Ganzen liegt. Wie im Freskobilde, welches auch für einen ferner stehenden Betrachter die Umrisse härter, alles wuchtiger, breiter, nachdrücklicher behandelt, sonst in der Qualität der der Wirklichkeit, des Lebens gleich. — Auf welche Weise nun fügt Shakespeare seine Parentheſen ein? Er hat zwei Arten; die eine giebt dem Satze das Plastische, wuchtig Retardierende, die andere aber gewinnt es durch Überwachsen über die Unterordnung und treibt die Form des Satzes aus den Fugen, sie bringt so das dramatische aus der Konstruktion Fallen zuwege. Eine andere Art zerstört durch ihre heftige Ironie die Form gleich völlig im Hinzutreten, so daß der Verstand gar keinen Versuch macht, um den Zusammenhang mit dem, was folgen sollte, zu erhalten, sondern Zusammenhang und Folge zugleich aufgiebt. So z. B. der Anfang des Othello; Jagos Rede „drei Mächtige aus dieser Stadt" u. s. w. Hier ist der einfache Grundgedanke durch Parenthese, oder Parenthese in Parenthese ausgeschwellt, so daß der tote Mechanismus einer künstlichen Periode zu einer gestikulierenden künstlerischen Folge von freigelassenen Sätzen, zu einem lebendigen Organismus wird. Der für Jago charakteristische Thätigkeitstrieb, die Unruhe und Geschäftigkeit der Intriguensucht ist immer wieder retardiert durch ganz kurze parentheſische Brocken, so daß dies Retardieren selbst etwas von jener Unruhe und vom Mangel an Behagen hat. Wie viele Umschreibungen des „ein Michael Cassio", in denen seine mißgünstige Kritik sich, den Affekt auslebend, eine Güte thut, sind hier als Parentheſen, und Parentheſen in Parentheſen verwandelt, vorwärts treibend und retartierend zugleich. Man könnte sagen: Es sind Umschreibungen seines inneren Verhältnisses zu Cassio, in deren Häufung seine unruhige und echauffierte Mißgunst sich selbst treibend stauet. — Auffallend ist es doch, daß alle Reden in Shakespeares Drama, die ich bis jetzt untersucht habe, und darunter die längsten

und lebendigsten, die scheinbar eine ganze Reihe selbständiger Sätze zu sein scheinen, sich auf einen einzigen kurzen Satz zurückführen lassen, durch bloße Ignorierung der Interpunktion und durch Herauswerfen von Zwischensätzen, — Parentheſen im weiteſten und engſten Sinne; und daß dieſer Satz ohne irgend eine Veränderung, ganz wie er iſt, nicht allein ein formell ganz richtig gebauter, ſondern auch ein materiell vollſtändiger iſt, d. h. das Weſentliche von dem, was Shakeſpeare mit dem ganzen Kunſtgebäude, daraus er durch bloßes Hinwegnehmen entſtanden iſt, ſagen will, ſchon vollſtändig enthält. Zuweilen ſind einer oder zwei dieſer Zwiſchenſätze notwendig beizubehalten, um den ganzen weſentlichen Sinn in ihnen zu haben — man kann eben denken, dieſe ſtanden ſchon in der einfacheren Rede, die er allmählich dann mit den vielen anderen ausſchwellte. Man ſollte denken, er habe jeden Auftritt erſt ſo ganz einfach und knapp dramatiſiert, mit ſo wenigen Reden als möglich, und dieſe Reden in knappen Sätzen, mit denen er das Weſentliche des Auftrittinhaltes feſtgehalten, und nur das Weſentliche. Dann habe er einiges allmählich immer mehr erweitert, ohne etwas hinzuzubringen, was in jener Faſſung nicht ſchon lag; das eine mehr, das andere minder, manches gar nicht, ſondern es blieb, wie es in der einfachſten Anlage ſtand. Auf dieſe Weiſe wurden die einzelnen Reden nicht allein in der Anzahl ihrer Sätze reicher, ſondern es wurden auch mehrere Reden — urſprünglich auch nur Parentheſen im weiteren Sinne, aber dann mehr oder weniger emanzipiert. Und wirklich wäre es ihm, wenn er ſich hätte gehen laſſen wollen, ohne jene erſte einfache Anlage zu machen, kaum möglich geweſen, ſo bei der Stange zu bleiben, d. h. nur das Weſentliche zu bringen, und nichts weiter als das Weſentliche, ſo daß nur ein geſchwelltes Einfaches, ein ausgeführtes Weſentliches zu ſtande kam, und daß man nun von den Zwiſchenſätzen ſo viel oder ſo wenig ſtreichen kann, als man will, ohne daß vom Weſentlichen des Inhaltes etwas verloren ginge. Wie käme es auch ſonſt, daß alle dieſe Zwiſchenſätze nur den Inhalt des Hauptſatzes umſchreiben, oder auch die Parentheſe in Parentheſe den der Parentheſe, in welche ſie wiederum eingeſchaltet iſt, alſo bloß umſchreiben,

ausmalen, und in der Art ihrer Zusammenfügung, ihres Baues, zugleich der allgemeinen Plastisierung der Rede, und ihrer größeren oder geringeren Lebendigkeit und der besonderen der Charaktere in der betreffenden Situation dienen. — Sollte denn nun vielleicht auch die Komposition bei Shakespeare auf ähnliche Weise entstanden sein? So, daß aus einer einfachen Vorgangsdisposition mit wenigen Gelenken nach und nach durch Erweiterung eine reiche entstand, deren Suiten und Auftritte hier sich verhielten, wie dort die Parenthese und Parenthese in Parenthese? Ohne daß die Geschichte selbst und die einfache Eindrucksberechnung alteriert wurden? Und wie die Komposition der Charaktere immer mit der des Vorganges eine und dieselbe war, so daß auf diese Weise kleinere Züge zu den größeren sich gesellten, wiederum wie Parenthesen u. s. w. und so aus der einfachen und gebundenen Gestalt eine reiche und freistehende und souverän sich bewegende wurde, ohne daß das Grundverhältnis des Charakters sich veränderte, d. h. ohne daß etwas Neues hinzugebracht wurde, welches nicht schon in der ersten einfachsten Konzeption der Gestalt lag. Das einfachste Grundschema: ein Mensch wird durch seine Natur und von außen durch die Situation bewogen, sich eine Aufgabe zu stellen, der er wiederum durch die Beschaffenheit jener Natur nicht gewachsen ist; aus diesem Widerspruche geht Leiden hervor; aus diesem die Schuld, meist Blutschuld u. s. w., die dann zur Nemesis wird. Dasjenige in seiner Natur, welches ihn der Aufgabe unangemessen macht, ist der tragische Charakterzug, und wird in konkreten Beispielen ausgemalt. Diese Beispiele sind im Charakter und im Stücke, was die Ausmalungen, Umschreibungen der Grundvorstellung im Dialoge sind, und bilden als Parenthesen dieser Grundvorstellung selber den Bau der Rede, der dialogischen Komposition, wie jene den Bau des Vorganges, die pragmatisch-ideale Komposition des Stückes bilden. — Wunderbar ist es, wie höchst vortrefflich dieser künstlerische Aufbau den entgegengesetzten Darstellungszwecken dient. Man vergleiche mit jener Rede Jagos, in der die ganze Unruhe und der unstete Thätigkeitsreiz der Intriguiersucht zur lebendigsten Anschauung kommt, z. B. diejenige, in welcher Othello dem Dogen die Entstehung seines

Einverständnisses mit Desdemona erzählt, und welche wiederum die Schlichtheit und tüchtige Treuherzigkeit, die ganze heroische Naivität und Ehrlichkeit Othellos darstellt. Es ist in den drei Szenen des ersten Aktes des Othello durchaus nichts Unwesentliches, aber das Wesentliche ist durch liberalen Dialog in plastischer Breite zur Wirklichkeit gemacht, in die man sich völlig und behaglich einlebt. Man betrachte z. B. genauer den Bau der Rede des Othello (Akt 1, 3):

A. Stimmt bei, ihr Herr'n: (ich bitt' euch drum;) gewährt
Ihr freie Willkür.)
(Der Himmel zeuge mir's,) dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust,
[Noch heißem Blut zuliebe, (jungen Trieben
Selbstsücht'ger Lüste, die jetzt schweigen müssen,)]
Nur ihrem Wunsch willfährig hold zu sein;
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernst und groß Geschäft versäumen,
Weil sie mir folgt — nein, wenn der leere Tand —
(Des flücht'gen Amor) mir mit üpp'ger Trägheit
Des Geistes und der Thatkraft Schärfe stumpft,
(Und mich Genuß entnervt und schwächt mein Wirken,)
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Kessel,
(Und jedes niedre und unwürd'ge Zeugnis
Erstehe wider mich und meinen Ruhm! —)

B. Stimmt bei, ihr Herr'n —
— — — — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust,
— — — — — — — —
— — — — — — —
Nur ihrem Wunsch willfährig hold zu sein,
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernst und groß Geschäft versäumen,
Weil sie mir folgt. —

C. Stimmt bei, ihr Herr'n —
— — — — — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust,
Noch heißem Blut zuliebe, — —
— — — — — — — —
Nur ihrem Wunsch willfährig hold zu sein,
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernst und groß Geschäft versäumen,
Weil sie mir folgt — nein, wenn der leere Tand

Des flücht'gen Amor mir (mit üpp'ger Trägheit)
(Des Geistes und) der Thatkraft Schärfe stumpft,
— — — — — — — —
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Kessel.
— — — — — — — —
— — — — — — — —

In dieser Rede ist in B. der vollständige Sinn, bei C. ist von den, gewöhnlich je zwei sich folgenden Umschreibungen, allemal die zweite weggelassen. Nun sind bloße Füller: „ich bitt euch drum, der Himmel zeuge mir's". Dann haben wir in den Umschreibungen, Parenthesen, und Parenthesen in Parenthesen, einen völligen Parallelismus „den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust", und „noch heißem Blut zuliebe", und dazu noch eine eigentliche Parenthese (jungen Trieben u. s. w.); wiederum „wenn der leere Tand (des flücht'gen Amor) mir (mit üpp'ger Trägheit) des Geistes und der Thatkraft Schärfe stumpft", „und mich Genuß entnervt" und noch einmal „und schwächt mein Wirken"; ferner, „mach' eine Hausfrau", „und jedes niedre" u. s. w. Die plastisierenden Attribute „flüchtig", „mit üpp'ger Trägheit" nicht gerechnet. — Wie macht dieser breite, füllereiche Dialog es möglich, detaillierende Charakterzüge, Motive anzubringen, und verbirgt zugleich ihre Absichtlichkeit, so daß der individuelle Charakter eben nicht bloß seine Individualität beständig zeigt — wie ein hageres Gerippe — sondern zugleich den mittleren Menschendurchschnitt der Person. Hier ist ein Beispiel, wo Goethes „Winkler und Steifer" mit dem „Unduliſten" vereint, schon etwas besseres wird, als was diese künstlerischen Typen allein und unvermischt sind. —

Vorbereitung des Effektes.

Shakespeare bereitet seine Effekte so vor, daß die Vorbereitung, die Mittel dazu, die Gedanken abziehen, so daß der Eintritt des Effektes vorbereitet und doch plötzlich, überraschend und desto imposanter erfolgt. So z. B. wie der Geist dem Hamlet erscheint, in dessen Rede von der Trinksucht der Dänen hinein. —

Die Exposition des Othello.

In der Exposition des Othello ist der Aufbau der Haupt- und Nebenvorstellungen zu bewundern. Man wird auch hier im großen die dialogischen Mittel von Parenthese, und Parenthese in Parenthese finden. Die erste Szene enthält Teile der Hauptvorstellung, die Entführung, die Liebe Rodrigos zu Desdemona, den Widerwillen des Vaters, das Unnatürliche dieser Ehe in freiester und lebendigster Ausschwellung. Wir sehen die möglichste Tiefe und Breite der ethisch-psychologischen Motivierung als Hauptsache. Alles ist motiviert, auch das Kommende schon im voraus, und wiederum die einzelnen Motive. Der ganze Bau ist darauf berechnet, die historische Exposition möglichst in anschauliche Handlung zu verwandeln, in der die Motive zwanglos und wie unabsichtlich in Aktion ausgelebt und in gelegentlicher Rede auf das klarste und einschärfendste ausgesprochen werden, die nächsten Motive, und wiederum die entfernteren, die Motive der Motive, und so fort bis zu einem letzten Grund in Situation und Charakter. Diese einzelnen Motive sind an sich meist auch in der Sprache bis zur abstrakten Absichtlichkeit kalt und klar, ja, deutlich ausgesprochen, aber die Kunst der Umstellung, die Üppigkeit und Plastik der Umschreibungen maskiert dies vollkommen, so daß ein oberflächlicher Beschauer keine Ahnung der künstlichen Berechnung hat, ja, daß er meinen kann, diese ungeheure Absichtlichkeit sei Mangel an irgend einer bewußten Absicht und genialer Wurf des Dichters, da er doch eingestehen muß, er, der Beschauer, empfinde kein Gefühl von Mangel, kein unerledigtes Bedenken. Und gerade, was am meisten absichtlich ist, wie das Ab- und Wiederdaraufkommen, das Antworten auf eine frühere Rede aus einer späteren heraus, scheint am wenigsten absichtlich. Es bleibt doch in der That kein Weg, als der: erst das ganze Material von auseinandergelegtem, detailliert ausgeführtem Fabelinhalte, mit ethischer Kritik und psychologischem Kommentar, zu sammeln, und dann an dem Faden eines typischen Gespräches es so zu reihen mit Parentheſen in Parentheſen, mit lebendigster Vorstellung des emanzipierten Einzelnen, daß Gegenstand und Gegenstand sich in und mit der Form durchdringen. —

Dichter und Schauspieler. Shakespeares Kunst.

Dichter und Schauspieler müssen sich zu einer Kunst vereinigen, sie müssen sich im ganzen, wie in jedem einzelnen Momente innigst durchdringen. Damit nicht bloß ein mechanisches Konglomerat, sondern ein lebendiger, künstlerischer Organismus aus dieser Vereinigung, eine wirkliche und selbständige Kunst daraus werde, die dramatische, so muß die umfangreichere Dichtkunst sich in die Schranken der engeren Schauspielkunst fügen und ihre Absicht teilen: Menschendarstellung, wobei sie nicht verlieren, nur gewinnen kann, da das höchste, was der Mensch darstellen kann, eben er selbst ist. Keine der beiden Künste darf eitel und selbstsüchtig einen Erfolg für sich allein erringen wollen, jede nur einen teilbaren, durch und mit der anderen. Die Dichtkunst muß nach ihren Gesetzen das Einzelne des Stoffes zu einem Geschlossenen machen, d. h. den Stoff so durchgeisten, daß er lediglich der ethisch-psychologische und schauspielerische Gehalt seiner selbst im Typus ist, daß das Kunstwerk eine fortwährende Motivierung, ein psychologisch-ethischer kritischer Kommentar seiner selbst wird. Er muß dann diese durch den Geist reproduzierte Wirklichkeit, Wahrheit, wiederum durch Naturzüge, durch das Medium der Schauspielkunst zu einer illusorischen Wirklichkeit verkörpern. Das abstrakte Handlungsschema muß ganz von der Konkretheit handelnder, typischer Menschen verschlungen werden, wie das Holz durch die Flamme. Diese Flamme ist eben die Erscheinung der dramatischen Kunst, wie die gemalten Figuren in einem Bilde aus der Fläche der Leinwand rund und energisch hervortreten müssen. Das Unmittelbare gehört dem Drama, deshalb muß die Leidenschaft das Hauptmotiv sein, nicht die Reflexion, diese müßte denn, wie im Hamlet, selbst zur Leidenschaft geworden sein. Das Tragische ist der immer notwendige Nexus von Schuld aus Leidenschaft, und von Leiden aus Schuld. Die äußere Begebenheit ist nur ein Symbol der notwendig inneren, und teilt insofern sich mit jener in das Gefühl der Notwendigkeit des Ganzen; sonst kann in ihr nur Zweckmäßigkeit, nicht Notwendigkeit erscheinen. So ist es z. B. nicht notwendig, daß der englische König den Macbeth mit Krieg

überzieht, der in Macbeths Tode den äußeren Abschluß herbeiführt; aber daß ein Mensch wie Macbeth, der ein so starkes Gewissen mit einer momentan stärkeren Leidenschaft verbindet, an diesem Widerspruche in ihm selbst moralisch untergehen muß, das ist notwendig. Ein Stück wird tragisch, wenn alles Handeln des Helden leidende Schuld und schuldvolles Leiden ist, aus der Schuld und ihren Motiven und Umständen wird der Charakter des Helden konstruiert. — Das reelle Darstellungsmittel ist der Schauspieler. Er kann einen handelnden und leidenden Menschen wirklich darstellen, alles andere kann nur angedeutet werden, wie das Fallen eines Glases vom Tische auf einem Gemälde nicht dargestellt, sondern nur angedeutet werden kann, dadurch, daß wir das Glas in einer Stellung sehen, wo es über den Schwerpunkt so hinausgeneigt ist, daß es fallen muß, welche Andeutung eben die Phantasie ergänzt. Die Erscheinung vor dem äußeren Sinne ist hier, wie in der dramatischen Kunst, die Hauptsache. Und wie thöricht wäre es, das weit stärkere Mittel der Darstellung mit dem schwächeren der Andeutung zu vertauschen. Daher ist die Darstellung und Kritik von Menschen selbst, innerhalb ihrer Zustände der natürliche Vorwurf der dramatischen Kunst, nicht die Darstellung von menschlichen Einrichtungen, Sitten, Gebräuchen. Diese gehören als Darstellung dem Epos, die besprechbare Debatte gehört dem Buche und der Rhetorik. Die Handlung selbst ist ein Abstraktes, welches nur an den Menschen selbst, d. h. in der Darstellung handelnder und leidender Menschen konkret darzustellen ist. Rede und Gebärde müssen sich dabei so durchdringen, daß der Gedanke sich gebärdet und die Gebärde redet. — Shakespeares Dialog, ja, sein ganzes Verhalten als Autor ist: gedrängte Ausführlichkeit, ausführliche Gedrängtheit, ein sich zusammennehmendes Sichgehenlassen, fortstrebendes Retardieren, retardierendes Fortstreben, scharfe Breite, ruhige Gewalt, größte Absichtlichkeit in scheinbarster Unabsichtlichkeit. —

Register.

A. Aus dramaturgischen Heften 1840—1851.

Seite

Kunst-Ideal 3
Hebbel 3
Endpunkt des Tragischen 3
Nebenhandlungen 4
Modern französisches Drama 4
Mäßigung beim Schauspieler 5
Verbindung des Komischen und Tragischen 6
Charaktere Shakespeares 6
Stimmung der Szenen 7
Natur in der Kunst 8
Typische Behandlung 8
Behandlung der Leidenschaft bei Shakespeare 8
Tragische Notwendigkeit 9
Dialog bei Shakespeare und Schiller 10
Erwartung im Drama 11
Coriolan 11
Tragische Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit 11
Aufgabe des Komischen in der Tragödie 13
Gegenwart des Dramas 14
Grenzen des Poetischen 14
Bereich des Poetischen und Ästhetischen 15

B. Studien aus den Jahren 1851—1855.

Romeo und Julia 18
Julia von Hebbel 18
Emilia Galotti von Lessing 21
Polyphoner Dialog 22
Konradin von Klinger 23
Die Zwillinge von Klinger 23
Macbeth. — Stimmungsvorbereitung 25

Seite

Richard II. 29
Das Theatralisch-Dramatisch-Tragische 30
Charakter und Leidenschaft. Episch und dramatisch 31
Das Schauspielerische in Shakespeare 32
Hamlet 33
Julius Cäsar 35
Der Vetter von Lissabon von Schröder 37
Tragischer Charakterkonflikt 42
Wallenstein von Schiller 42
Don Carlos von Schiller 46
Kabale und Liebe von Schiller 48
Hauptunterschied zwischen Shakespeare und Schiller 51
Julius von Tarent von Leisewitz 56
Shakespeare und die Alten 57
Das Peinliche in der Tragödie 57
Dramatische Technik Shakespeares 58
Die Räuber von Schiller 59
Tragödie der gleichen Berechtigungen 60
Charakter- und Gefühlsstärke des Helden 61
Hamlet 61
Charakter und Situation 62
Spannung im Drama 63
Ökonomie des Dramatikers 63
Kaufmann von Venedig 64
Ideale Charaktere, Mischung, Widersprüche 65
Idealität. Stil 66
Agnes Bernauerin von Hebbel 67
Ariadne von Gruppe 68
Richard III. 72
Timon von Athen 73
Heinrich VI. 1. Teil 74
Lyrisches und Rhetorisches im Drama 75
Lear 77
Verbindung des Komischen und Tragischen 78
Hamlet 79
Spielszene 80
Entwickelung der Fabel 81
Idealität von Zeit und Ort 82
Charaktere bei Shakespeare und Schiller 83
Die tragische Schuld 84
Typische Individualität der Tragödie 85
Tragische Spannung 86
Verschuldung und Katastrophe 86
Othello 87
Fatalismus in der Tragödie 89
Entwickelung, Stil und Tempo des Trauerspiels 89
Ebenmaß von Schuld und Strafe 90

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.

Seite
Schöne Sprache 92
Das Schauspielerische in Shakespeares Dramen 92
Die Motivierung bei Shakespeare. Othello 95
Reinhaltung der Kunstgattungen 98
Verhältnis von Poesie und Leben 99
Ironie 101
Die Elemente des Dramas 101
Shakespeares Diktion 102
Die Nebenpersonen 102
Epitomierung der Natur 103
Entwickelung der Situation 103
Behandlung des Monologs und der Dialoge 106
Der verschiedene Ton der Shakespeareschen Stücke. Charakter der Diktion 109
Der ethische Inhalt 113
Der Fehler der lyrischen Steigerung 113
Mittlere Grade des Affektes 114
Einheit bei Shakespeare 115
Lautes Denken 116
Das Poetische Shakespeares 117
Ruhepunkte der Leidenschaft 118
Eindruck der Diktion Shakespeares 119

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.

Gemischtes Gefühl beim Tragischen 123
Die Poesie im Konflikte mit Religion und Moral 124
Tragische Schuld 124
Epische und dramatische Konflikte 127
Falsche Sentimentalität in der Auffassung des Tragischen . . 127
Leidenschaft und Affekt 128
Dramatische und lyrische Steigerung 130
Künstlichkeit der Motive 131
Idee des Dramas 131
Das Theatralische 132
Zur Lehre von der Gliederung 132
Dramatische Charaktere 132
Handlungsszenen als Zustandsbilder 134
Goethes Werther 136
Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde“ 137
Dichter und Zuschauer 137
Popularität. Unterhaltung 138
Technik des Malers, Musikers und Dramatikers 138
Einheit der dichterischen Intention 139
Das innere Drama der Leidenschaft 140

Seite
Typisches Schicksal 141
Christentum 142
Tragischer Widerspruch im Charakter 142
Stilisierter und gemeiner Weltlauf. Rechte Popularität . . . 143
Tragische Probleme 154
Bedingungen des dramatischen Lebens 155
Chronikalische Erzählung 156
Episches, lyrisches und dramatisches Talent 156
Einheit der Poesie und Schauspielkunst in der dramatischen . 157
Keine Tugendhelden. Tragische Formel Shakespeares . . . 158
Das Typische im Drama 159
Zum Dialoge bei Shakespeare 160
Nachahmung 163
Einheit der Intention 163
Das Unterhaltende 164
Schillers Wallenstein 165
Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama 171

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.

Die Callboys bei Shakespeare 193
Leidenschaft und Affekt 193
Allgemeines über Shakespeare 193
Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung . . 195
Der poetische Realismus 196
Subjektiver Idealismus 200
Künstlerische Objektivität 200
Künstlerische Illusion 203
Idealer und pragmatischer Nexus im Drama und typisches Zubehör 206
Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung 207
Bei Gelegenheit einer Lektüre Heinrichs VI. 209
Die Flucht vor dem Trivialen 211
Dichterische Objektivität 212
Der Kontrast 214
Dramatische Stoffe 216
Die poetische Diktion. Rhetor und Dichter 217
Der Kosmos der Shakespeareschen Dramen 218
Der poetisch-tragische Gehalt 220
Die problematischen Dialoge 221
Der Kontrast 223
Das Farben- und Formenspektrum 225
Der Wille 227
Gesprächsmimen 229
Schelling über Kunst und Natur 229
Individualisierung des Ausdrucks 233

Seite
Existenz und Bewegung 234
Ideen und Leidenschaften 235
Die Individualität von Ort und Zeit 236
Die Lästerschule von Sheridan 236
Maria Stuart 238
Moralische Fassung im Zustande des Affekts 244
Dichter und Rhetor 246
Charakterzeichnung 247
Das Gefallen an traurigen Gegenständen 249
Die Braut von Messina 250
Der Idealist 251
Die naiven Frauen Goethes 252
Die organische und mechanische Form des Dramas 253
Naiv und Sentimental im Unterschied von Realistisch und Idealistisch 255
H. von Kleist 258
Die Sprache Luthers 259
Gewissen und Leidenschaft 259
Die Ideale der Gegenwart 260
Die Wirkung des gelesenen Dramas 263
Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe 263
Schillers Diktion 264
Shakespeares Komposition 265
Der mittlere Ton der Charaktere 267
Gefahren der Reflexion 270
Das Sentimental-Schöne 271
Anforderungen der Phantasie an die Darstellung 272

F. Studien aus den Jahren 1860—1865.

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern 274
Die Schuld der Romantik 274
Über Lessing 275
Spannungskünste 275
Die Reflexion 276
Shakespeare und Montaigne 276
Reflexion 278
Die Elektra des Sophokles 281
Das Spartanische 283
Das Verbergen der Maschinerie. Schuld und Charakter . . 283
Philosophische Dramaturgie 284
Dramatische Diktion 285
Künstlerisches und philosophisches Urteil 289
Viel Lärmen um nichts 290
Zu Hamlet 292
Dichter, Schauspieler und Zuschauer 292

Seite
Troilus und Creſſida 295
Huttens Biographie von Strauß 299
Einfachheit der Maſchinerie 299
Die poetiſche Empfindung 299
Sophokles, Shakeſpeare und Schiller 300
Der Monolog 300
Emilia Galotti 300
Der poetiſche Organismus 301
Leſedrama und Schauſpielerdrama 302
Der ideale Nexus des Dramas 303
Die primitiven Motive 303
Der poetiſche Realismus 305
Reflexion und Gefühl 310
Verſtärkung des dramatiſchen Ausdrucks 310
Shakeſpeare und Scribe 311
Konſequenz der Charakterſchilderung 312
Lyriker, Epiker und Dramatiker 313
Gretchen im Fauſt 316
Individuelle Orts- und Zeitbeſtimmung 317
Die Auffaſſung der Antike und ihr Einfluß auf unſere Kunſtbetrachtung 317
Realiſtiſche Motivierung 319
Die ethiſche Grundanſchauung 322
Die Illuſionsmittel der dramatiſchen Kunſt 323
Unmittelbarkeit der Darſtellung 331
Das Typiſche der Darſtellung 333
Richard III. Die Natur der Leidenſchaft 334
Die Geſamtphyſiognomie eines Charakters 337
Emilia Galotti 338
Antike Tragödie 338
Das ſinnliche Moment der dramatiſchen Darſtellung 339
Zu Hegels Äſthetik 339
Der Kaufmann von Venedig 345
Zu Hegels Äſthetik 345
Explikation der Charaktere 350
Merkmale der poetiſchen Darſtellung 352
Die Handlung und die Charaktere im Drama 354
Zur Behandlung des Dialogs 356
Das dramatiſche Talent 356
Der Gehalt des Dramas. Der künſtleriſche Ausdruck . . . 357
Das Charakteriſtiſche des Ausdrucks 358
Das Indirekte 359
Das Komiſche 361
Shakeſpeares Diktion 361
Der künſtleriſch-dramatiſche Ausdruck 362
Allgemeine Kunſtforderungen 365
Shakeſpeare und Plutarch 367

Seite
Der tragische Widerspruch 371
Coriolan 373
Allgemeine Form der Shakespeareschen Komposition 375
Die innere Kritik in Shakespeares Dramen 378
Die tragische Anlage des Charakters 378
Tiberius Gracchus. Shakespeares Charakteristik 380
Stufenfolge der Künste 382
Die Darstellung des sittlichen Unwillens 383

G. Studien aus dem Jahre 1865.

Objektivität der dramatischen Dichtung 386
Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation 387
Vorbereitung des Effektes 393
Die Exposition des Othello 394
Dichter und Schauspieler. Shakespeares Kunst 395

Früher ist erschienen:

Otto Ludwig,

Skizzen und Fragmente.

Mit einer Einleitung und sachlichen Erläuterungen

von

Moritz Heydrich.

Ungebunden ℳ 4,50; in Leinenband geb. ℳ 6,—.

Inhalt.

A. Biographische Skizze. 1. In Eisfeld (1813—39). 2. In Leipzig (1839—43). Aus Briefen und Tagebüchern des Dichters. Das Ideenbild-Phänomen (Farben- und Formenspektrum). Skizze des „Christophorus". Skizze des „Gesprächs mit der deutschen Muse". 3. In Meißen und Dresden (1843—63). Gedicht: „Am 29. Juli 1844". Aus alten Heften des Dichters. „Aus den Romanstudien." B. Charakteristik der Dramen, der dramatischen Skizzen und Fragmente. I. Die fertigen Dramen. 1. Die 4 Bernauerindramen v. J. 1840—46. Fragment aus „Der Engel von Augsburg". 2. Waldburg, Trauersp. 3. Hans Frey, Lustsp. 4. Die Rechte des Herzens, Trauersp. 5. Die Pfarrrose, Trauersp. (1845) und Die wilde Rose, Schausp. 6. Das Fräulein von Scuderi, Schausp. 7. Der Erbförster. Aus den Planskizzen der ersten Bearbeitung. 8. Die drei Makkabäer-Tragödien. Fragment aus der ersten Bearbeitung. Skizze der zweiten Bearbeitung. II. Die dramatischen Skizzen und Fragmente. Gedicht: „Der Mensch und das Leben". 1. Eckart, Trauersp. 2. Friedrich II., Schausp. und Die Torgauer Heide, Vorsp. 3. Wirtshaus am Rhein, Schausp. 4. Armin, Trauersp. 5. Jud Süß oder Der Jakobsstab, Trauersp. Skizze und Fragment aus „Der Jakobsstab". 6. Die drei letzten Planskizzen zur „Bernauerin", Trauersp. mit einigen Fragmenten aus diesen Bearbeitungen vom J. 1854—1859. Fragmente aus „Der Engel von Augsburg". Fragment aus „Die Bernauerin". 7. König Alfred, Schausp. 8. König Darnleys Ermordung, Trauersp. 9. Genoveva, Trauersp. 10. Marino Falieri, Trauersp. 11. Camiola, Schausp. 12. Tiberius Gracchus, Trauersp. 13. Der Wallensteinplan, Trauersp.

Döring, Dr. **Aug., Shakespeares Hamlet,** seinem Grundgedanken und Inhalt nach erläutert. Brosch. ℳ 1,20.

Duboc, Dr. **Julius, Reben und Ranken.** Studienblätter. Brosch. ℳ 6,—. Eleg. geb. ℳ 7,—.

Inhalt: 1. Jean Pauls Charakter in seinem Liebesleben. 2. Über Jean Pauls national-klassische Bedeutung. 3. Über Bürgers Leonore. 4. Ein Volksdichter. 5. Anzengrubers „Schandfleck". 6. D. F. Strauß als Dichter. 7. „Renommisten des Wissens". 8. Über das Gefühl des Erhabenen. 9. Die Berechtigung des Theismus vom Standpunkte der Seelenfrage. 10. Skizzen aus Oberösterreich (1876). 11. Konrad Deubler. 12. Erinnerungen an 1848.

Shakespeare, W., Cymbelin. Drama in fünf Aufzügen. Für die deutsche Bühne bearbeitet von A. von Wolzogen. ℳ 1,50.

Zeising, Adolf, Ästhetische Forschungen. In Halbfranzband geb. ℳ 8,—.

Inhalt: I. Einleitung und Übersicht der früheren Systeme. II. Über das Schöne überhaupt. III. Über das Rein-Schöne. IV. Über das Komische. V. Über das Tragische. VI. Über das Erhabene. VII. Über das Reizende. VIII. Über das Humoristische. IX. System und Charakteristik der Künste. X. Verhältnis der Künste zum Rein-Schönen, Komischen, Tragischen ꝛc.

Byron, Lord, Childe Harolds Pilgerfahrt. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Alexander Büchner. Brosch. ℳ 1,80.

Heine, Heinrich, Gedichte. Auswahl für Haus und Familie. Eleg geb. ℳ 3,50.

„Im Interesse namentlich so mancher jugendlichen Heineverehrerin, der nicht wohl alle Gedichte des „ungezogenen Lieblings der Grazien" in die Hände gelegt werden können, hat die Verlagshandlung eine geschmackvoll gebundene Auswahl aus Heines Gedichten veranstaltet, die das „Buch der Lieder" ziemlich unverkürzt, aus den „Neuen Gedichten", dem „Romanzero" und den „Letzten Gedichten" aber nur eine sorgfältig ausgesuchte Musterlese enthält."

Hood, Thomas, Gedichte. Deutsch von Hermann Harrys. Brosch. ℳ 2,25.

Diese Nachdichtungen enthalten fast alle bekannteren Gedichte Thomas Hoods. Unter anderem auch das berühmteste „Das Lied vom Hemde", durch welches Hood mit einem Schlage zu einem der namhaftesten Dichter Englands wurde. Dieses Lied, welches bei seinem Erscheinen viel Aufsehen erregte, behandelt das traurige Geschick eines jungen Nähermädchens in London, welches in einer der Fabrikspelunken dieser armen Geschöpfe sich überarbeitete und infolge davon, noch mehr aber, weil sie in einem überfüllten und ungelüfteten, kleinen Zimmer schlafen mußte, morgens tot im Bett gefunden wurde.

Kinkel, Gottfr., Nimrod. Ein Trauerspiel. Eleg. geb. ℳ 3,—.

Leopardi, Giac., Dichtungen. Deutsch von G. Brandes. Mit einer Einleitung über das Leben und Wirken des Dichters. Neue Ausgabe. Brosch. ℳ 2,—.

Lieder aus der Fremde, in Beiträgen von Bodenstedt, Ad. Ellissen, Freiligrath, Geibel, Gildemeister, Karl Goedeke, Anast. Grün, M. Hartmann, W. Hertzberg, Heyse usw. Brosch. ℳ 2,—..

Michelangelo's und Rafael's Gedichte von **Hermann Harrys.** Neue Ausgabe. Brosch. ℳ 2,—.

Oehlenschläger, A., König Helge. Eine Nordlandssage. Übersetzt von Gottfried von Leinburg. Sr. Majestät dem König Christian IX. von Dänemark zugeeignet. I. Teil: Helge. II. Teil: Yrsa. III. Teil: Hroar. 3 Teile in 1 Band geb. 5. Auflage. Eleg geb. ℳ 8,75.

Petrarca, Francesco, Gedichte. Deutsch von W. Krigar. Neue Ausgabe. Brosch. ℳ 4,—. Eleg. geb. ℳ 5,50.

Tennyson, Alfred, Aylmers Feld. Ein Gedicht. Deutsch von Hermann Griebenow. Eleg. geb. ℳ 1,50.

Treitschke, Heinrich von, Vaterländische Gedichte. Brosch. ℳ 1,50.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. S.

4/T

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 03 13 007 5